

SALOMON REINACH



3 1761 04299 5324

APOLLO

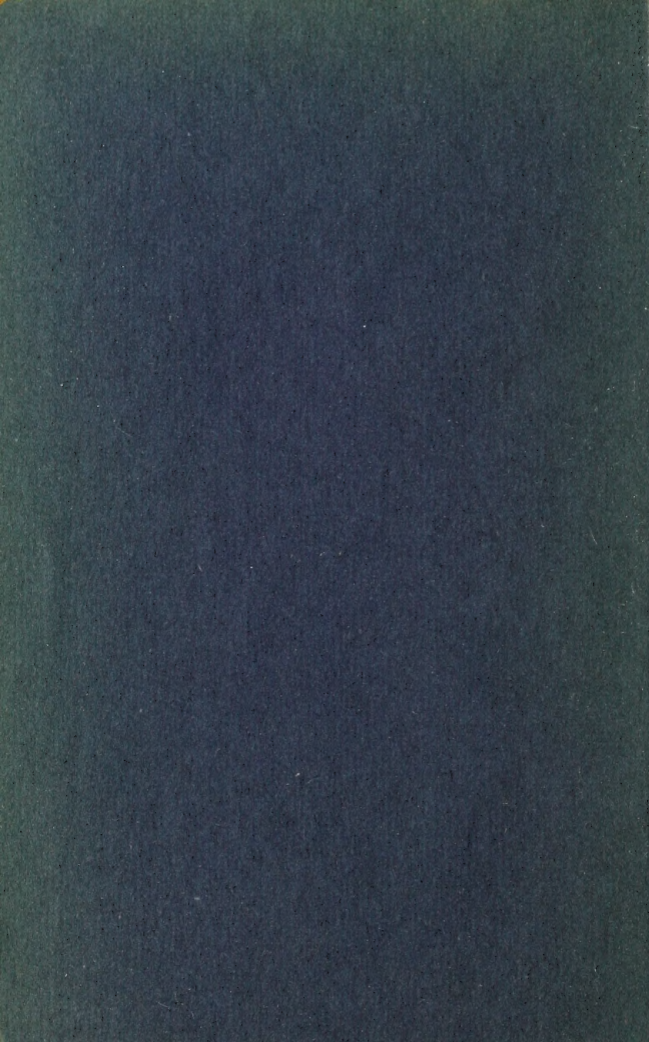
*HISTOIRE GÉNÉRALE
DES ARTS PLASTIQUES*



HACHETTE & C^{IE}



Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
from
the estate of
GIORGIO BANDINI



A P O L L O

DU MÊME AUTEUR

- | | |
|--|---|
| <p><i>Manuel de Philologie classique</i>, 2^e édition; deux vol., 1883-1884.</p> <p><i>Bibliothèque des Monuments figurés grecs et romains</i>; quatre vol., 1888-1892.</p> <p><i>Esquisses archéologiques</i>, 1888.</p> <p><i>Description raisonnée du Musée de Saint-Germain</i>; deux vol., 1889-1894.</p> <p><i>Minerva, introduction à l'étude des classiques scolaires</i>, 4^e édition, 1900.</p> <p><i>Chroniques d'Orient, fouilles et découvertes</i>; deux vol., 1891-1896.</p> <p><i>Répertoire de la Statuaire grecque et romaine</i>; trois vol., 1897-1898-1904.</p> <p><i>Répertoire des Vases peints grecs et étrusques</i>; deux vol., 1899-1900.</p> | <p><i>Guide illustré du Musée de Saint-Germain</i>, 1899.</p> <p><i>L'Album de Pierre Jacques, sculpteur à Reims</i>, 1902.</p> <p><i>Recueil de Têtes antiques idéales ou idéalisées</i>, 1903.</p> <p><i>Le Musée chrétien de Saint-Germain</i>, 1903.</p> <p><i>Répertoire des Peintures antérieures au XVII^e siècle</i>, 1905.</p> <p>E. POTTIER et S. REINACH. <i>La nécropole de Myrina</i>; deux vol., 1887.</p> <p>A. BERTRAND et S. REINACH. <i>Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube</i>, 1894.</p> <p>KONDAKOF, TOLSTOI et S. REINACH. <i>Antiquités de la Russie méridionale</i>, 1892.</p> |
|--|---|





MADONE DE SAINT-SIXTE PAR RAPHAEL
(Musée de Dresde)

SALOMON REINACH

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

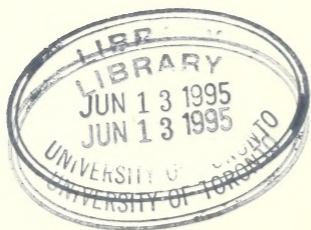
A P O L L O

*HISTOIRE GÉNÉRALE DES ARTS PLASTIQUES
PROFESSÉE EN 1902-1903 À L'ÉCOLE DU LOUVRE*



LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
PARIS — 79, B. ST-GERMAIN — 1904

Droits de traduction et de reproduction réservés.



LIBRARY

JUN 13 1995

JUN 13 1995

UNIVERSITY OF TORONTO

A MES AUDITRICES
DE L'ÉCOLE DU LOUVRE
(1902 - 1903)



OBSÈQUES DE RICHARD II A LONDRES.

Miniature d'un manuscrit français de 1400 à Blois.

PRÉFACE

A l'exception de la dernière, que j'ai remaniée et réécrite plusieurs fois, toutes ces leçons paraissent à peu près telles que je les ai professées en 1902-1903 à l'École du Louvre. C'est un mérite que je revendique pour elles d'avoir subi l'épreuve de l'enseignement. Les réserves et les éloges de l'auditoire, dont un écho parvient toujours au conférencier, sont pour lui le plus instructif des guides: j'en ai tenu compte en revisant mon cours pour le publier, comme je m'en étais éclairé en le professant.

Paris est peut-être la ville du monde qui est la plus richement dotée de cours publics: mais l'enseignement sommaire et synthétique de l'histoire de l'art n'y existe point. Frappée de cette lacune, j'offris à mes collègues de l'École du Louvre, en 1902, d'y faire, à titre d'essai, vingt-cinq leçons sur l'histoire générale des arts plastiques, de décembre 1902 à juin 1903. L'autorisation me fut accordée. Des la première leçon, il y eut foule: quinze jours après, il se produisit des bousculades: on dut ouvrir toutes les

portes, multiplier les bancs, rétrécir les tables, entasser le public dans quatre pièces contigües, alors qu'à mon cours d'archéologie celtique il n'en remplit pas même une. Les dames, très nombreuses, firent preuve d'une héroïque endurance: j'avais presque honte d'être à mon aise dans ma grande chaire, en voyant devant moi et autour de moi tant d'aimables personnes outrageusement comprimées. Aussi ai-je voulu leur dédier ce petit livre et je les prie d'accepter mes excuses avec mon hommage.

Tout au début, je fis observer à mes auditeurs que leur empressement, si flatteur qu'il parût, ne tenait pas à la qualité du cours, car personne ne pouvait encore savoir s'il serait bon ou mauvais; mais c'était une manière non équivoque d'en reconnaître l'opportunité. En effet, elle était indéniable. A côté ou au-dessous des travaux d'érudition, il faut à toute science des exposés synthétiques, oraux et écrits. Dans de pareils exposés, les idées générales sont nécessairement au premier plan, les faits au second, alors qu'au contraire, dans l'enseignement érudit, il faut, comme disait Fustel de Coulanges, une année d'analyse pour autoriser une heure de synthèse. Cette heure ne sonne pas pour tout le monde; mais quand elle sonne, il est bon d'en profiter et, mieux encore, d'en faire profiter les autres.

A l'École du Louvre, je terminais chaque leçon par quelques mots de bibliographie, me contentant de citer trois ou quatre ouvrages récents et indispensables. Il m'a semblé qu'en imprimant mon cours j'en devais développer surtout cette partie. Pour l'antiquité, j'ai été très sobre, parce qu'il existe des ouvrages de références faciles à consulter: j'en ai publié moi-même quelques-uns. Mais, pour le moyen âge et les temps modernes, il n'y a presque rien, même dans les plus gros livres: j'ai dû créer une bibliographie de toutes pièces et je suis sûr qu'elle rendra service. De parti pris et après mûre réflexion, j'ai écarté de cette nomenclature tout ce qui intéresse l'archéologie plutôt que l'histoire de l'art: j'ai aussi omis, sauf de rares exceptions, les ouvrages ou articles antérieurs à 1850 et, en particulier, les vastes recueils coûteux et rares, que seules les grandes bibliothèques peuvent posséder. En revanche, j'ai cité en abondance les bons travaux de vulgarisation et les articles de Revues, surtout de la Gazette des Beaux-Arts, dont la collection est très répandue, qu'on peut acquérir par cahiers et dont il n'existe pas de bonnes tables. Si le texte de mon livre convient surtout aux

débutants et aux gens du monde, j'estime que les mieux informés auront à glaner dans la partie bibliographique: ils y trouveront, d'ailleurs, des références à beaucoup d'œuvres et d'artistes que le texte, desirieux d'éviter les kyrielles de noms propres, ne mentionne pas ou qu'il indique en passant.

Le titre *Apollo* rappelle que cet ouvrage est destiné à faire pendant à *Minerva*, introduction aux classiques grecs et latins que j'ai publiée en 1889, et dont quatre éditions à fort tirage n'ont pas épuisé le succès. Je souhaite qu'*Apollo* partage la fortune de sa sœur et qu'en répandant les principes de l'histoire de l'art, il recrute de nouveaux fidèles à cette Sagesse antique, à cette Minerve de l'Acropole d'Athènes, dont ne détourne pas — j'en ai fait l'expérience — l'étude de l'art médiéval et moderne, mais qu'elle apprend, au contraire, à mieux admirer.

S. R.

Paris, Janvier 1904.



Apollo, par un des sculpteurs
de l'école grecque.





BASILIQUE DE L'AULON D'ÉPIRE.
L'ÉQUIPE tirant l'attelage.

A P O L L O

PREMIÈRE LEÇON

LES ORIGINES DE L'ART

EST-IL possible, en vingt-cinq leçons, de donner une idée de l'évolution des arts plastiques, c'est-à-dire des arts dont les productions peuvent être représentées par le dessin — l'architecture, la sculpture, la peinture? Je n'en sais rien, car je n'ai pas encore essayé. Ceux qui suivront ce cours jusqu'au bout répondront pour moi quand je l'aurai terminé.

L'industrie humaine est fille du besoin. Dès les origines de l'humanité, l'homme dut se façonner des outils, des armes, des vêtements, s'assurer des abris contre les intempéries et contre les bêtes fauves. Il fut industriel par nécessité, en attendant de devenir artiste par goût.

L'œuvre d'art diffère, par un caractère essentiel, des produits de l'activité humaine qui répondent aux exigences immédiates de la vie. Regardons un palais, une statue, un tableau. Le palais pourrait n'être qu'une grande maison et cependant offrir un abri tout aussi sûr: ici, le caractère d'art est *surajouté* à celui d'utilité. Dans

une statue, dans un tableau, l'utilité n'est plus apparente : le caractère d'art est *isolé*.

Cet élément tantôt surajouté, tantôt isolé, est lui-même un produit de l'activité humaine, mais d'une activité particulièrement libre et désintéressée, qui a pour but, non de satisfaire une nécessité immédiate, mais d'éveiller un sentiment, une émotion vive — l'admiration, le plaisir, la curiosité, parfois la terreur.

L'art, à quelque degré qu'il se manifeste, se montre à nous sous le double aspect d'un luxe et d'un jeu.

Ayant pour objet d'éveiller un sentiment chez autrui, l'art est, au premier chef, un phénomène *social*. On fabrique un outil pour s'en servir soi-même, mais on le décore pour plaire à ses semblables ou pour provoquer leur approbation.

Aucune société, si rudimentaire qu'elle fût, n'a ignoré l'art; il est en germe dans les tatouages bizarres dont le sauvage couvre son corps, comme dans l'effort qu'il fait pour donner une forme au manche de sa hache ou de son couteau.

L'étude de l'art primitif peut se poursuivre de deux manières : par l'observation des sauvages actuels, ou par celle des vestiges qu'ont laissés enfouis dans le sol les sauvages des époques les plus reculées. Il est intéressant de constater que ces deux méthodes conduisent à peu près aux mêmes résultats. L'art se manifeste d'abord par le goût de la symétrie, qui est analogue au rythme de la poésie et de la musique, et par celui de la couleur, non point disposée pour former des images, mais appliquée ou étalée pour le plaisir des yeux. Puis il se complait à tracer des ornements, composés de lignes droites ou courbes, parallèles ou brisées. Ensuite l'homme s'essaie à reproduire la figure des animaux qui l'entourent, en ronde bosse, d'abord, puis par le relief et le dessin; enfin il affronte, mais timidement, l'imitation de la figure humaine et celle des végétaux. Cette évolution peut être vérifiée par l'étude des enfants qui offrent, dans nos sociétés civilisées, l'image de la sauvagerie primitive. L'enfant aime successivement la symétrie, la couleur, la juxtaposition et l'enchevêtrement des lignes; quand il commence à dessiner, il griffonne d'abord des silhouettes d'animaux, qui l'intéressent beaucoup plus que ses semblables; c'est seulement plus tard qu'il dessine des hommes et des végétaux.

Une science née au *xix* siècle, l'archéologie préhistorique, nous a révélés les œuvres de l'industrie humaine à une époque prodigieusement reculée, antérieure de longs siècles aux pyramides de l'Égypte et aux palais des rois babyloniens.

Cette époque est celle que les géologues ont appelée *quaternaire*, parce qu'elle est la dernière des *quatre* grandes époques géologiques. L'aspect du monde était alors tout différent de ce

qu'il est aujourd'hui. Pour ne citer que quelques faits, la France n'était pas encore séparée de l'Angleterre par le Pas de Calais, ni la Sicile de l'Italie par le détroit de Messine: la Suède, le Danemark, l'Écosse étaient ensevelis sous le manteau des glaces du pôle: les glaciers des Alpes étaient énormes et l'un d'eux descendait jusqu'aux environs de Lyon.

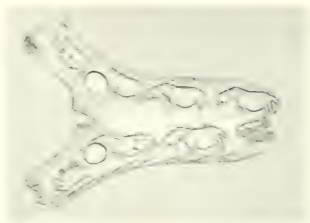


FIG. 1. — OS CRÂNE D'UN MAMMOUTH.
 (D'après le Musée de Paris, sous le nom de *Mamm. Fossilis*.)

À l'époque quaternaire,

il y avait déjà en France des chevaux, des bœufs, des chèvres, mais ils vivaient à l'état d'animaux sauvages: l'homme ne les avait pas domestiqués, et, ignorant l'agriculture, il se nourrissait seulement des fruits des arbres, des produits de la chasse et de la pêche. À côté de ces animaux semblables à ceux qui vivent aujourd'hui, il y en avait d'autres qui ont disparu depuis, comme le mammoth et le rhinocéros aux narines cloisonnées: il y en avait aussi qui n'habitent plus que des pays plus chauds que le nôtre, comme l'hippopotame, l'hyène et le lion, ou des pays très froids, comme le renne. L'homme, armé de bâtons, de haches en silex et de poignards en corne, parvenait à se nourrir de la chair des bœufs, des chevaux, des rennes, qu'il prenait au piège ou qu'il forçait à la course. Armé du harpon en corne ou en os, il tuait les poissons et les faisait servir également à sa nourriture.

L'époque quaternaire a duré pendant des milliers d'années, pour prendre fin vers l'an 8000 ou 10000 avant l'ère chrétienne, suivant les évaluations les plus modérées des géologues. Elle a pris fin lorsque le climat, la faune et la flore sont devenus à peu près ce qu'ils sont aujourd'hui, lorsque le dernier renne des Pyrénées et des Alpes a disparu, après le dernier mammoth.

Nous commençons à connaître avec quelque exactitude deux phases de cette longue époque: une plus ancienne, avec climat chaud et très humide: une plus récente, avec climat froid et sec.

Pendant la première phase, l'homme, pêcheur ou chasseur, vivait sur les bords des rivières, alors beaucoup plus larges qu'aujourd'hui. Il fabriquait des haches en silex qu'on a retrouvées par milliers à une grande profondeur sous les sables accumulés par les crues des rivières, notamment à Saint-Acheul sur la Somme et

à Chelles sur la Marne. Beaucoup de ces haches, de forme triangulaire ou ovale, sont taillées à petits éclats avec une grande habileté et présentent des contours réguliers qui témoignent du goût de l'homme primitif pour la symétrie. Il est probable que les hommes de ce temps vivaient en plein air ou sous des huttes de branchages; on n'a retrouvé aucune trace de leurs habitations.

Nous sommes beaucoup mieux informés de la seconde époque, où le renne, qui n'existait pas dans la première, devint aussi abondant que le bœuf et le cheval et fournit aux hommes non seulement une chair succulente, mais des cornes, des os, des tendons, qui se prêtèrent aux premiers essais de l'industrie et de l'art. On connaît des poignards, des harpons, des perceurs, des lissoirs en

bois de renne; on connaît aussi des bois et des os de renne façonnés en sculptures, couverts de reliefs et de dessins (fig. 1).

L'homme qui se nourrissait de rennes avait remarqué les qualités colorantes de certaines terres, en particulier de l'ocre. Il aimait les couleurs vives et il est probable qu'il se peignait le corps comme les sauvages d'aujourd'hui. Mais il fit bien davantage. Sur

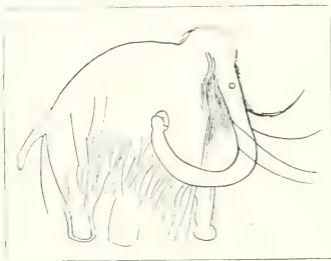


FIG. 1. — MAMMOUTH GRAVÉ SUR ÉBÈNE.
Grotte de Combarrières, Dordogne.

les parois ou sur la toiture des cavernes où il cherchait un abri contre le froid, qui sévissait alors pendant neuf mois de l'année, il s'amusa à graver et à peindre des animaux, avec une sûreté de main extraordinaire (fig. 2 et 3). Depuis quelques années, on a découvert des peintures préhistoriques, d'un intérêt capital, dans plusieurs cavernes du Périgord et de la région des Pyrénées.

Là où l'on a pu observer, dans les cavernes de France, la superposition de couches de civilisation, on a constaté que les figures en ronde bosse, sculptées dans la pierre, les os de mammoth ou de renne, étaient plus profondément enfouies, par conséquent plus anciennes que les figures en bas-relief et les dessins. Les dessins à la pointe, qui témoignent de la plus grande perfection de l'art, sont contemporains des peintures, qui présentent les mêmes caractères et méritent la même admiration.

De ces caractères, le plus frappant est le réalisme. Aucune part

n'est faite à la fantaisie: isolés ou groupes, les animaux sont figurés avec une correction dont l'art des sauvages modernes n'offre pas d'exemple. Le second caractère est la sobriété. Il n'y a pas de détails inutiles: quelques figures d'animaux, gravées ou peintes à cette époque, peuvent soutenir la comparaison avec de beaux dessins d'animaux dus aux artistes modernes. Enfin — et c'est peut-être ce qu'il y a de plus extraordinaire — l'art des



Fig. 4. — Bison gravé et peint sur roche.
Château de Tucoul, département de la Dordogne.
Bison de Tucoul à l'échelle naturelle, par M. L. de Launay.
 Lux. Acad. Sci. 1881.

chasseurs de rennes est épris de vie et de mouvement: il aime à représenter des animaux dans des attitudes vives et pittoresques; il saisit et reproduit leurs allures avec une exactitude étonnante (fig. 4).

Bien entendu, toutes les œuvres de l'art des cavernes ne méritent pas ces éloges: ils s'appliquent peut-être à trente ou quarante objets, sculptures, gravures ou peintures, sur des centaines qui ont été recueillis et publiés. Il y eut alors, comme de tout temps, d'excellents artistes et des artistes médiocres. Mais dans cette course rapide à travers l'art de tous les âges, je ne dois parler que des chefs-d'œuvre, et les chefs-d'œuvre de l'âge du renne sont vraiment dignes de ce nom.

Comment et où cet art s'est-il formé? Évidemment, ses plus beaux produits sont le terme final d'un long progrès. L'homme quaternaire, comme l'homme moderne, est peut-être né avec le goût de l'art, mais il n'est pas né artiste: il a fallu des séries de générations pour qu'il pût apprendre à dessiner correctement la silhouette d'un animal avec un silex pointu, pour que ses premiers essais, ses premiers griffonnages arrivassent à la hauteur de véritables œuvres d'art. Nous connaissons encore beaucoup trop peu cette époque pour pouvoir retracer les étapes du développement dont je vous parle: il est d'ailleurs possible et même probable qu'il avait commencé dans une autre partie de l'Europe, car le renne, qui n'existe pas en France pendant la phase chaude du quaternaire, devait abonder dans les régions plus septentrionales, et il y a toute apparence que les ancêtres des chasseurs de rennes du Périgord et des Pyrénées vivaient alors avec leur gibier favori.

Cependant, l'évolution de l'art, dans ce foyer primitif, n'a pas dû être poussée bien loin: c'est sans doute dans le bassin de la Garonne qu'elle s'est accélérée et accomplie.

Lorsque la période de froid eut pris fin, le renne disparut presque subitement et fut remplacé par le cerf. A cette époque, qui marque la fin des temps quaternaires, les gravures deviennent rares: bientôt, elles disparaissent complètement. La civilisation des chasseurs de rennes semble s'être éteinte sur place, ou avoir émigré, à la suite du renne, vers le nord de l'Europe. Mais, jusqu'à présent, on n'en a encore trouvé aucune trace, de même qu'on n'a pu établir sérieusement de connexion entre l'art des chasseurs de rennes et celui des civilisations très anciennes, quoique certainement bien plus récentes que la leur, de l'Égypte et de la Babylonie.

Ainsi, la civilisation de la France quaternaire forme, à l'entrée de l'histoire de l'art, un domaine distinct. On y voit successivement apparaître le goût de la symétrie, la sculpture, le bas-relief, la gravure et la peinture: de toutes les formes élevées de l'art, seule l'architecture fait défaut.

Le chef-d'œuvre de l'art qui nous occupe est peut-être le groupe de rennes gravé sur un andouiller de renne découvert dans la grotte de Lorthet (fig. 4). On aperçoit d'abord les pieds de derrière d'un renne qui s'éloigne au galop. Puis vient un renne également au galop, dans une attitude qui est une de celles qu'a révélées la photographie instantanée lorsqu'on s'est servi de ce procédé pour analyser les mouvements rapides (fig. 5): c'est seulement de nos jours que le peintre Morot, instruit par la photographie, a reproduit cette attitude, que tous les artistes des époques intermédiaires avaient ignorée. Vient ensuite un renne femelle qui retourne vive-

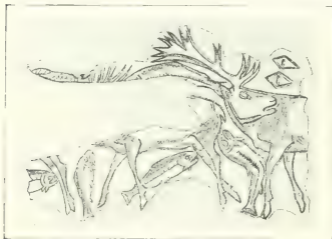


FIG. 4. — GRAVURE SUR OS DE RENNE.
Grotte de Lorthet, Hautes-Pyrénées.
Musée de Saint-Germain.
: Antropologie, 1904, Masson, éditeur.

ment la tête pour bramer et appeler son faon: l'allure de cet animal est analogue à celle du renne qui précède. Entre les animaux, comme pour remplir les espaces vides, l'artiste a figuré des saumons: au-dessus du dernier renne, il a gravé deux losanges pointés où M. Piette a cru voir une signature. Mais que viennent faire ici les saumons? Sans doute une idée religieuse explique

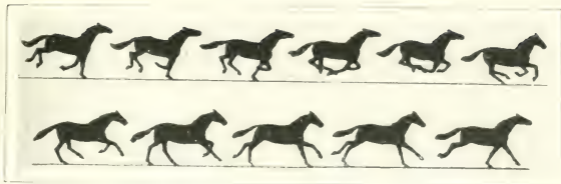


Fig. 1. — L'art quaternaire.
L'art primitif.

cette association les gros poissons et des rennes. L'artiste aura voulu réunir les deux variétés d'animaux dont son clan ou sa tribu tiraient principalement leur subsistance. Il est remarquable, en effet, que les animaux représentés par l'art quaternaire appartiennent tous à des espèces comestibles, dont les sauvages gravaient ou peignaient les images comme pour les attirer par une sorte de sympathie magique. Les civilisés parlent souvent, par hyperbole, de la magie de l'art: les primitifs y croyaient.

Tout récemment, dans une grotte du département de l'Indre, on a découvert une plaque de schiste ornée d'un renne au galop. C'est encore un exemple de ce goût du mouvement qui caractérise les meilleurs artistes de cette époque, joint à la précision et à la sobriété des contours.

Parmi les peintures, les plus belles, copiées en 1902 seulement dans la grotte d'Altamira, près de Santander en Espagne, n'ont pas encore été publiées: mais je peux vous faire voir quelques spécimens du plus haut intérêt relevés dans les cavernes du Périgord (fig. 2 et 3).

D'une de ces grottes provient une lampe en pierre, ornée d'une belle figure de renne incisée: les artistes devaient faire usage de pareilles lampes pour graver et peindre leurs figures, car la partie des grottes qu'elles décorent est tout à fait obscure, même en plein jour.

Voilà, après tant de surprises, la chose la plus étonnante! Ces peintures, comprenant parfois plus de cent animaux de grande dimension, ne pouvaient être exécutées et n'étaient visibles qu'à la lumière artificielle! Pourquoi donc prenait-on la peine de les exécuter? Était-ce seulement pour charmer la vue des chasseurs de rennes lorsque, le soir venu, réfugiés au fond d'une caverne, ils se nourrissaient des produits de leur chasse à la lueur de lampes fumeuses, que la graisse de renne alimentait?...

Il n'est pas possible d'admettre cette hypothèse. Je vous ai déjà

indique le caractère magique des œuvres d'art, sculptées, gravées ou peintes par l'homme primitif. Elles nous montrent les premiers pas de l'humanité dans la voie qui mène au culte des animaux (comme en Égypte), puis à celui des idoles à forme humaine (comme en Grèce) et enfin à celui de la divinité conçue comme un pur esprit. L'étude de la religion naissante se confond, dans une certaine mesure, avec celle des débuts de l'art. Nés ensemble, l'art et la religion sont restés étroitement liés pendant de longs siècles: leur affinité est encore sensible pour ceux qui réfléchissent aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE. — VAN BUREN, *La Gaule avant les Gaulois*, 2^e éd., Paris, 1861 (avec appendice) — M. J. POTT, *Sur l'art de la pierre et les autres découvertes par la exploration*, G. F. V. de MONTMAYEL, *Le Musée préhistorique*, 2^e éd., Paris, 1863 (BIBLIOGRAPHIE) — S. REINACH, *Le Génie et la Caverne*, PARIS, 1896; E. CAUJADON, *La France préhistorique*, PARIS, 1896; M. HENRI-ROUJOUX, *Musées in France*, BRUNSWICK, 1905; E. PASCY, *L'Anthropologie*, 1904, p. 157. Pour les peintures récemment découvertes dans les cavernes par MM. Rivière, Capitan, Breuil, CAUJADON voir la *Revue mensuelle de l'École d'Anthropologie*, 1907, et *L'Anthropologie*, 1902 et 1905. Sur la réputation de nos œuvres, J. S. REINACH, *L'Art et la Morale*, *L'Anthropologie*, 1905, p. 127.

Sur l'art des primitifs en général: E. GROSSE, *Les Débuts de l'Art*, trad. franç., Paris, 1902.

Sur l'art de l'enfance: J. SULLY, *Études sur l'enfance*, trad. franç., Paris, 1893.

Sur l'idée de l'art et l'esthétique: V. CHERBULIEZ, *L'Art et la Nature*, 2^e éd., Paris, 1892; G. SEAILLES, *Essai sur le Génie dans l'Art*, 2^e éd., Paris, 1897; M. GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*, 5^e éd., Paris, 1901; A. FOUILLÉE, *La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau*, 3^e éd., Paris, 1901; K. LANGE, *Das Wesen der Kunst*, 2 vol., Berlin, 1901.

Sur la méthode dans l'histoire de l'art: C. BERTAUX, *L'Histoire de l'Art et les Œuvres d'Art*, *Revue de Synthèse artistique*, 1907.



DEUXIEME LEÇON

L'ART AUX ÉPOQUES DE LA PIERRE POLIE ET DU BRONZE

La disparition de la civilisation des chasseurs de rennes paraît avoir été provoquée par un changement de climat. A un régime de froid succéda, par suite de quelque phénomène géologique encore obscur, une époque de pluies torrentielles et de chaleurs humides. Le renne, pour qui le climat de Saint Petersburg est aujourd'hui trop chaud, disparut ou émigra: les cavernes, traversées par des eaux ruisselantes, envahies souvent par les rivières débordées, devinrent inhabitables: de vastes plaines se transformèrent en marécages. Assurément, la population de la France ne fut pas anéantie, mais il est certain que la densité en fut fort diminuée, tant par l'émigration que par le fait du changement de climat. La civilisation de l'âge du renne disparut. Quand nous retrouvons, en France, les traces d'une civilisation nouvelle, elle se montre d'abord avec des caractères de grossièreté et de misère qui laissent deviner les catastrophes d'où elle sortait. En réalité, c'est presque une nouvelle humanité qui commence: et si celle des temps quaternaires avait mis des milliers d'années à évoluer jusqu'à produire de véritables œuvres d'art, il faudra encore attendre au moins trente ou quarante siècles avant que des œuvres d'art dignes de ce nom soient exécutées dans notre pays.

Les premiers établissements de l'époque actuelle (au sens géologique de ce mot) sont des camps ou des restes de villages, où l'on trouve surtout des outils en silex, d'un type primitif, appelés *tranchets*, et aussi quelques fragments d'une poterie grossière ornée d'incisions. Cela constitue un progrès industriel, car les artistes de l'âge du renne ignoraient la poterie. Plus tard, entre 4000 et 3000 avant J.-C., on constate, sur les bords des lacs de Suisse et de France, les premières traces d'habitations sur pilotis dites *stations lacustres* ou *palafittes*, qui servaient de lieux de refuge et d'ateliers. La civilisation de ces stations nous est bien connue, car des milliers d'objets ouvrés et de déchets divers se sont conservés dans la vase des lacs. On y voit paraître, à côté de la poterie faite à la main, des haches en pierre polie, parfois d'un galbe élégant, des armes, des outils, des pendeloques: mais il n'y a pas une seule œuvre d'art.



FIG. 6. — DOLMEN DE KOPKONNO,
Morbihan.

Cette époque de la pierre polie, qui vit s'élever les stations lacustres, est encore celle où, dans d'autres régions de l'Europe, notamment en Bretagne, dans les Cévennes, en Angleterre, en Danemark, en Suède, les hommes commencèrent à construire ces énormes tombeaux en pierre non équarrie que l'on appelle des *dolmens* (fig. 6), à dresser ces obélisques que l'on appelle

des *menhirs*, ces cercles de pierres brutes que l'on appelle des *cromlechs*, enfin les grands alignements de pierres comme ceux de Carnac (fig. 7). La preuve que les dolmens sont contemporains des stations lacustres les plus anciennes, c'est qu'on trouve sous les uns comme dans les autres des haches polies et qu'on n'y trouve presque pas de métal.

La phase de l'histoire de l'humanité à laquelle nous sommes parvenus est remarquable par deux nouveautés d'une importance capitale : la domestication des animaux et la culture des céréales. On a recueilli des céréales carbonisées et des amas de fumier dans la vase des palafittes et il est plus que probable que la civilisation des constructeurs de dolmens était analogue à celle des habitants des stations lacustres. Nous n'avons pas à chercher ici comment l'homme eut l'idée de domestiquer les animaux, de semer du blé,



FIG. 7. — ALIGNEMENTS DE CARNAC,
Morbihan.

de Forge, du millet, du lin; il nous suffit de constater que ces immenses progrès furent opérés avant la découverte des métaux.

On continua à construire des cités lacustres et à élever des dolmens même après que l'homme eut commencé à recueillir l'or et le cuivre, qui furent les premiers métaux dont il eut connaissance. Un peu plus tard, la découverte de l'étain et quelque hasard heureux, qui conduisit à fondre ensemble de l'étain et du cuivre, mirent l'homme en possession d'un nouveau métal, le bronze, qui donna à la civilisation matérielle un grand essor.

Il existe des stations lacustres de l'âge du bronze, où paraissent des haches, des épées, des ornements en métal témoignant d'une habileté technique très avancée. Mais, dans les dolmens, on n'a jamais découvert que de petits objets de bronze très simples, tels que perles, boutons et couteaux; il faut donc que l'on ait cessé d'enterrer les morts dans des dolmens avant l'époque qui vit abandonner les stations lacustres (1000 avant J.-C.?)

L'absence totale de véritables œuvres d'art à cette époque est un sujet d'étonnement pour les archéologues. Sauf quelques misérables figurines en terre cuite, sauf quelques menhirs grossièrement sculptés pour rappeler la figure humaine (fig. 8), il n'y a



FIG. 8. — MENHIR SCULPTÉ.
SÈCLE DE SÈCLE ÉPIQUE.
SUD-SUD-OUEST, ANJOU.

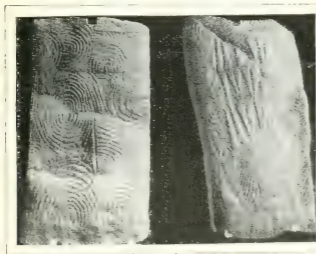


FIG. 9. — BLOCS QUARRÉS DE L'ÂGE
DU BRONZE DE GAVRINIS.
MORBIAH.

aucune image d'animal ou d'homme. En revanche, la décoration linéaire est très développée. Dans l'îlot de Gavrinis, sur la côte du Morbihan, s'élève un de ces grands amoncellements de terre que l'on appelle des *tumulus*. À l'intérieur du tumulus est un dolmen, auquel conduit une longue allée bordée de blocs énormes de granit. Ces blocs sont couverts de dessins bizarres, exécutés à l'aide

d'outils en silex, qui ont dû coûter à leurs auteurs infiniment de temps et d'efforts (fig. 9). Parmi les dessins sont figurées quelques haches, mais il n'y a rien qui ressemble à l'image d'un être vivant. On connaît en Irlande, près de Dublin, un monument analogue, celui de New-Grange, dont les parois sont ornées de gravures très semblables à celles de Gavrinis et peut être plus anciennes. En Danemark, en Suède, en Espagne, en Portugal, partout où s'élèvent encore de grands dolmens, les représentations de la vie humaine et animale font également défaut.

L'existence de l'art, à l'âge du bronze, se manifeste par la forme élégante des objets, lances, épées, poignards, bracelets, vases, etc.,

et aussi par les ornements purement linéaires qui y sont gravés. Ce sont des dents de loup, des triangles, des zig-zags, des rectangles et des zones pointillées, des cercles concentriques, mille combinaisons parfois très ingénieuses qui témoignent de l'instinct décoratif des potiers et des bronziers de ce temps (fig. 10). Mais c'est toujours et exclusivement l'ornement linéaire qui prévaut, comme si quelque loi religieuse, quelque crainte de maléfica magiques, avait interdit de représenter des hommes ou des animaux. Dans l'Europe



FIG. 10. — BRACELET DE DOUZE
DE CALVA LA REAUX (HAUTES-ALPES).
Musée de Saint Germain.

occidentale, sauf un petit nombre d'exceptions sans importance, il en est ainsi pendant de longs siècles, même après l'introduction des armes et des outils de fer. C'est tout au plus si les Gaulois, avant la conquête de la Gaule par César (vers 50 avant J.-C.), ont fabriqué quelques figures d'animaux en bronze et frappé quelques types plus ou moins informes sur leurs monnaies: pour qu'il y ait de nouveau, en Gaule, un art plastique, il faudra que les Gaulois, excellents ouvriers en métaux, excellents émailleurs, se mettent à l'école des artistes romains, élèves eux-mêmes des artistes grecs. En Grande-Bretagne, dans l'Allemagne actuelle, c'est également la conquête romaine ou le commerce romain qui ont tardivement introduit la connaissance des monuments figurés: la Suède et le Danemark n'ont commencé à en produire que vers l'époque de la ruine de l'Empire, alors que ces pays n'ont cessé de fabriquer des armes, des ornements et des vases de métal, décorés avec une étonnante variété de motifs linéaires

fig. 10). Tout cela est déjà de l'art, car c'est un luxe et un jeu; mais c'est un art incomplet, puisque l'imitation de la nature vivante y fait défaut.

Les dolmens et les menhirs marquent les débuts de l'architecture, mais d'une architecture à peine digne de ce nom, car les décorations y sont rares et les éléments qui entrent dans la construction n'ont d'autre qualité que leur solidité massive. Le seul monument de ce genre qui offre une apparence artistique est le cercle de trilithes, formés chacun de deux montants et d'un linteau, qui existe à Stonehenge, en Angleterre:

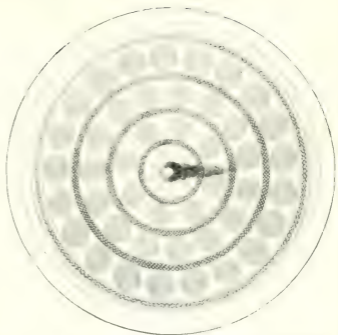


FIG. 11. — PLAQUE DE BRONZE DÉCOUVRE À S. G. G.
Musée de Stockholm.

mais les pierres y sont déjà équarries, et Stonehenge ne paraît pas antérieur à l'âge du bronze. Après l'âge du bronze, l'Europe occidentale ne connaît d'autres constructions en pierre que des murs de défense: les habitations et les temples mêmes étaient en bois. C'est encore la conquête romaine qui apporta en Gaule les principes et les premiers modèles de l'architecture.

Ainsi, alors que le génie des arts avait fleuri dans notre pays plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne, il y subit, pen-



FIG. 12. — LES DÉBRIS DE STONEHENGE PRÈS DE S. G. G.
Cirque de Stockholm.

dant quarante siècles au moins, une longue éclipse, cedant la place à un sentiment décoratif qui s'interdisait la représentation de la vie.

Il n'en fut heureusement pas de même dans le bassin oriental de la Méditerranée. On a trouvé en Égypte et sur la côte d'Asie des haches en pierre analogues à celles de Saint-Acheul: mais, jusqu'à présent, rien ne permet de dire que l'art s'y soit développé aux temps quaternaires et nous ne connaissons là rien d'analogue



FIG. 17. — COUTEAU DE SILEX
AVEC GRAVURE.
Musée du Caire.

MORGAN, *Recherches sur les Origines de l'Égypte*, t. I, Pl. IX, n. 1000.

aux merveilleux dessins de nos chasseurs de rennes. En revanche, la seconde époque de la pierre fut marquée en Égypte par une civilisation intense et à marche rapide. En Babylonie, elle est encore peu connue: mais, grâce aux recherches récentes de MM. de Morgan, Amelineau, Flinders Petrie en Égypte, nous savons que ce dernier pays, avant de faire usage du bronze et du fer, fabriqua par milliers des vases ornés de peintures, de grands couteaux en silex d'un travail admirable, des objets de luxe et de parure en ivoire d'hippopotame et en schiste, des vases en pierres dures. Avant le début de l'époque des Pharaons, qui est celle de l'introduction du métal, l'Égypte possédait, à défaut d'une architecture, une industrie très avancée, qui ne craignait

pas de reproduire par la peinture, en terre cuite, en ivoire, en schiste, des figures d'hommes et d'animaux, même de végétaux. Il est vrai que ces essais sont fort grossiers et que les bonshommes dessinés ou gravés par les Égyptiens de l'âge de la pierre ressemblent à des croquis de sauvages: mais les sauvages de l'Égypte avaient une habileté de main bien supérieure à celle de leurs contemporains occidentaux et l'art ne se réduisait pas, pour eux, à la décoration linéaire.

Voyez ce couteau en silex orné d'une feuille d'or gravée qui appartient au Musée du Caire (fig. 18). L'or, qui se trouve à l'état natif, a été connu dès l'époque de la pierre: c'est peut-être même ce métal qui a donné l'idée d'en chercher et d'en travailler d'autres. Le style des animaux, serpents, lions, antilopes, est tout à fait différent de celui qui prévalut dans l'Égypte pharaonique: mais

c'est déjà un style, avec la recherche du caractère et de l'effet.

Cet objet, d'ailleurs, est d'une qualité exceptionnelle. Pour se faire une idée de l'art égyptien primitif, il faut regarder les peintures des vases qu'on a trouvés en grand nombre dans les nécropoles d'Abydos et de Négadah (Haute-Égypte). Quelques-uns sont décorés de tableaux représentant des autruches et des bateaux du Nil, avec enseignes de proue et enseignes d'arrière; il y a aussi des personnages humains faisant des gestes d'adoration ou de douleur (fig. 14). Nous avons d'autres exemples de ces gestes dans des figures en terre cruite de Négadah, qui semblent couvertes de tatouages. La même nécropole a fourni des figurines en ivoire et en schiste qui appartiennent sans doute aux environs de l'an 4500 avant J. C.

Dans les couches profondes de la ville de Troie, explorée par Schliemann, ainsi que dans des tombes très archaïques de l'Archipel, on a trouvé des vases et des figurines primitives qui peuvent être comparés



FIG. 14. — VASES PEINTS ÉGYPTIENS PRIMITIFS.

Musee National des Arts et Metiers, Paris. — Musée National des Arts et Metiers, Paris.

à ceux de l'Égypte, bien que ce n'en soient pas des imitations. Là aussi, la civilisation de l'âge de la pierre, sans être proprement artistique, révèle d'autres éléments que ceux d'un style simplement décoratif. En revanche, le bassin oriental de la Méditerranée n'a pas connu, à l'époque du bronze, un style de décoration géométrique aussi développé que l'occident et le nord de l'Europe. De même l'art musulman, qui s'abstient de représenter la figure humaine, a poussé la science de l'ornement plus loin que le moyen âge occidental.

Nous sommes parvenus aux environs de l'an 4000 avant l'ère chrétienne. À cette époque, la Babylonie et l'Égypte prennent la tête de la civilisation et préparent la floraison de l'art classique. Depuis l'an 2500 environ, un nouveau centre d'activité se formera dans l'Archipel et se développera avec une rapidité surprenante. Après une éclipse aux environs de l'an 1000, la Grèce commencera son ascension triomphale vers l'art de Phidias et de Praxitèle. Il faudra que la Grèce soit conquise par Rome et que Rome conquière une partie de l'ancien monde pour que toute l'Italie et l'Occident de l'Europe participent enfin à cette lumière. Puis elle

s'éteindra en Grèce, comme elle s'était déjà éteinte en Égypte et en Assyrie, pour briller, après une nouvelle éclipse, dans l'Europe occidentale, qui est devenue et restée, depuis l'an 1000 après J.-C., la patrie de l'art. Cette courte esquisse indique les divisions de mon sujet et prépare aux développements où je vais entrer.

BIBLIOGRAPHIE — Ouvrages de A. BRELIANT et de G. de MORTIERE, cités dans la bibliographie de la liste précédente : stations lacustres, dolmens, menhirs, cromlès, — Pour les menhirs sculptés, Auvion, voir HEUVEL, *Bulletin du Comité*, 1861, p. 100. — Age du bronze dans l'Occident et le Nord de l'Europe — O. WENIGER, *Chronologie der ächtsten Bronzezeit*, Wien, 1866, 1868. *Les temps préhistoriques en Suède*, trad. franç. de S. REINSON, Paris, 1867. *La Chronologie préhistorique en France I. Anthropologie*, 1868, p. 300. *Orient und Europa*, Berlin, 1869. *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, I, I, Stockholm, 1868. M. HOLLAND, *Ugesart etc. der prähistor. Kunst in Europa*, Vienne, 1861. — Égypte préhistor. par J. de MOYAN, *Revue des sciences des Origines de l'Égypte*, 2 vol., Paris, 1866, 1867. — W. BRISTOL, *Egypt in the prehistoric and protohistoric periods*, Londres, 1862. J. CAHILL, *Les débuts de l'art en Égypte*, Bruxelles, 1864. S. REINSON, *I. Anthropologie*, ibid., p. 327. — Civilisation préhistorique de l'Asie, par PRADON et GARNIER, *Histoire de l'Art*, t. VI, Paris, 1864. S. REINSON, *I. Anthropologie*, 1869, p. 303. W. RUSSELL, *The early ages of Greece*, t. I, Cambridge, 1869.



ÉGYPTE, CHALDÉE, ET PERSE.

L'ART de l'Égypte historique, celle des Pharaons, commence vers l'an 3300 avant J.-C. De 3000 à 2000 environ, fleurit l'*Ancien Empire*, de 2000 à 2000, le *Moyen Empire*, détruit par l'invasion des pasteurs du désert ou Hyksos; puis, de 1700 à 1100, le *Nouvel Empire*. Alors s'ouvre une longue période de décadence, interrompue seulement, de 725 à 525, par une brillante renaissance sous les Pharaons originaires de Sais, période *saitte*. En 525, l'Égypte est conquise par les Perses, en 332 par Alexandre, puis par les Romains, les Arabes, les Turcs, les Français et les Anglais. Depuis 725 avant J.-C., elle n'a jamais recouvré son indépendance: mais elle est redevenue, de nos jours, aussi prospère qu'au temps de son ancienne splendeur.

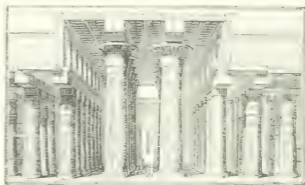


FIG. 15. — SALLE APOSTOLIQUE À COLONNES DU TEMPLE DE KARNAK.
(D'après le plan de Lepsius.)

L'histoire de l'art égyptien, que les monuments permettent de suivre pendant plus de quarante siècles, présente certains caractères invariables: d'une part, une habileté technique qu'on n'a jamais surpassée; de l'autre, une impuissance incurable à s'affranchir des conventions archaïques pour s'élever à la liberté dans la beauté.

Les premiers de tous les peuples, les Égyptiens ont construit de grands édifices en pierre avec de vastes salles soutenues par des colonnes et éclairées latéralement par en haut. Telle est la salle du temple de Karnak, à Thèbes (fig. 15), portée par 134 colonnes dont plusieurs sont hautes de 21 mètres (Nouvel Empire). L'Égypte a possédé des temples beaucoup plus considérables que le Parthénon d'Athènes; mais ces lourds édifices n'imposent que par leur masse: ils sont décorés sans sobriété et parfois sans goût. Le défaut le plus sensible: le temple égyptien est d'être trop long pour

sa hauteur et d'offrir, vu du dehors, trop de murs et trop peu d'ouvertures. A cet égard, le temple égyptien et l'église gothique présentent le contraste le plus complet, ici trop de pleins, là trop de vides: l'art grec et celui de la Renaissance ont su trouver le juste milieu.



FIG. 16. — LA PYRAMIDE DE CHEOPS
ET LE GRAND SPHINX.
Environ de Gize

L'Égypte nous est surtout connu par ses tombes, tantôt d'énormes pyramides de pierre ou de briques, réservées aux rois, tantôt des chapelles construites au-dessus du sol ou des cavernes creusées

dans le roc. Les sépultures des riches sont ornées à l'intérieur de sculptures, de peintures, de bas-reliefs: ce sont véritablement des temples dont le mort est le dieu.

L'Égypte nous a laissé des milliers de statues en pierre, en bronze, en terre cuite, depuis des colosses comme le sphinx voisin des grandes Pyramides fig. 16) et les statues royales d'Ipsamboul, hautes de près de 20 mètres, jusqu'à des figurines de dimensions minuscules qui

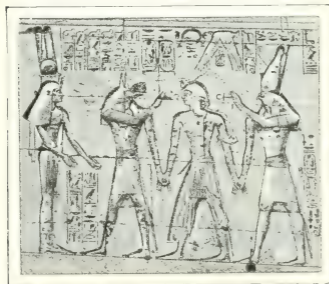


FIG. 17. — BAS-RELIEF ÉGYPTIEN A ABYDOS.
ANUBIS A TÊTE DE CHACAL
ET HORUS A TÊTE DE FAUCON.

remplissent les vitrines de nos Musées. Ces images représentent des dieux et des déesses, souvent avec les têtes d'animaux que leur prêtait la mythologie égyptienne, des hommes, des femmes et des enfants, tantôt isolés, tantôt groupés, des animaux réels ou fantastiques. Les bas-reliefs et les peintures offrent une variété de sujets

plus grande encore: la plupart représentent les victoires des Pharaons, les interminables cérémonies du culte, des scènes de la vie journalière ou du voyage de l'âme au pays des morts (fig. 17). Les fonds de paysage sont très fréquents: mais, comme les Egyptiens ignoraient la perspective, leurs vues de campagnes ou de jardins s'étalent sur les parois verticales à la façon de cartes, sans raccourcis et sans différences de plans.

Au premier abord, dans un Musée égyptien, on a l'impression que tous les personnages se ressemblent et l'on s'étonne que l'art d'un peuple ait pu rester si uniforme pendant tant de siècles. Mais une étude plus attentive, que l'on peut fort bien poursuivre au Louvre, fait bientôt ressortir les différences. Sous l'Ancien Empire, les figures sont plus trapues et plus directement inspirées de la nature (fig. 18): l'admirable scribe accroupi du Louvre, en calcaire barbouillé de rouge, serait un vrai chef-d'œuvre si

l'artiste, très habile à reproduire les formes du corps, avait su donner à cette tête énergique une expression de vie intérieure (fig. 19). Dès le Moyen Empire, les figures s'allongent, le modelé devient plus mou, l'art vise à une élégance qui, parfois charmante (fig. 20), reste plus souvent superficielle et banale. Ces tendances s'accusent encore sous le Nouvel Empire, qui est l'époque de l'académisme égyptien, caractérisé par une prodigieuse habileté technique au service d'un style conventionnel et sans accent. A l'époque saïte, les traditions de l'Ancien Empire reprennent le dessus, à la faveur d'une réaction politique contre les influences étrangères. L'art égyptien produit alors des chefs-d'œuvre, comme la tête en



FIG. 18. — Statue en bois
d'un *Cherch el Hedet*
cavalier, musée du Louvre
(Musée de Louvre).

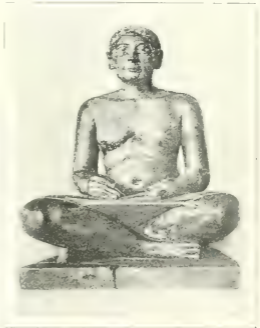


FIG. 19. — Statue en calcaire
d'un scribe, musée du Louvre.



FIG. 20. — LACRY.
L'ÉGYPTIENNE
Musée de Louvre.
J. Moret d'Alton.

basalte du Louvre (fig. 20), qui, par la perfection réaliste du modèle, peut se comparer aux plus beaux portraits des peintres flamands du xv^e siècle, à ceux de *l'Homme aux villets* et du *Chanoine Van de Paele* de Van Eyck.

Toutefois, l'impression première du visiteur, qui est celle d'une uniformité ennuyeuse, ne laisse pas d'être partiellement justifiée. L'art égyptien, pendant sa longue durée, n'a jamais su s'affranchir de certaines conventions. Il y a d'abord ce que l'archéologue danois Lange a appelé la *loi de frontalité*. Toutes les figures, debout ou assises, marchant ou immobiles, se présentent exactement de face: le sommet de la tête, la naissance du cou et le milieu du corps sont sur un même plan vertical: toute déviation de la colonne vertébrale, c'est-à-dire toute inclinaison vers la droite ou vers la gauche, est interdite. Quand plusieurs figures sont groupées sur un même piédestal, les axes verticaux de leurs corps

sont exactement parallèles (fig. 22). En second lieu, toutes les figures, immobiles ou en marche, reposent de tout leur poids sur la plante des pieds: jamais l'Égyptien n'a représenté un personnage portant sur une seule jambe et ne touchant le sol que du bout de l'autre pied. Presque toujours,

les hommes marchent en avançant la jambe gauche: les femmes et les enfants sont d'ordinaire au repos et les jambes serrées. Dans les bas-reliefs et les peintures, sauf de très rares exceptions, les personnages sont de profil, mais avec cette particularité singulière que les yeux et les épaules sont figurés de face (fig. 17). Voilà bien des invraisemblances: mais ce n'est pas tout. La peinture, qu'elle soit appliquée à des statues ou à des reliefs, ou exécutée sur une surface plane, n'est qu'un simple coloriage, sans dégradation ni mélange de tons, sans clair obs-

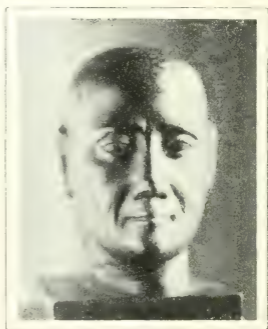


FIG. 21. — PORTRAIT D'ÉGYPTIEN Scribe.
Musée de Louvre.

cur. La perspective est ignorée à tel point que, lorsque deux personnages sont censés l'un à côté de l'autre, le second est généralement dessiné au-dessus du premier. Aussi, les compositions égyptiennes, sculptées ou peintes, ne méritent-elles guère ce nom, car toute idée d'arrangement et de belle ordonnance y fait défaut: ce sont des réunions de motifs qui sont, aux groupements de l'art grec, ce que la plus sèche des chroniques est à l'histoire.

En dehors de l'architecture monumentale, dont ils ont donné l'exemple, le plus beau présent que les Égyptiens aient fait à l'art est leur système de décoration.

De tous les types sculpturaux qu'ils ont créés, un seul, celui du Sphinx ou lion à tête humaine, n'a pas cessé d'être reproduit (fig. 23); mais nous avons garde, en les transformant à peine, les motifs de décoration que les Égyptiens ont empruntés à la flore du Nil, notamment à leurs deux plantes favorites, le lotus et le papyrus. Depaysés en présence de bas-reliefs égyptiens, de statues égyptiennes, nous saluons comme des images presque familières un groupe d'ornements égyptiens



FIG. 23. — SPHINX ÉGYPTIEN EN GRANIT ROSE.
Musée de Louvres.



FIG. 24. — GEOMETRISCHES PAAR
EN GRANIT.
Musée de Louvres.

fig. 24). C'est pourquoi les admirables bijoux égyptiens ont pu de nos jours, sans vaine recherche d'archaïsme, inspirer nos orfèvres et nos ciseleurs.

En résumé, si l'on voulait exprimer d'un mot le caractère de l'art de l'Égypte, on pourrait dire qu'il répond surtout à l'idée de la durée. La nature, d'abord, a fait que tout dure dans ce pays, depuis le granit inusable jusqu'aux objets les plus fragiles

de bois et d'étoffe, que conserve la sécheresse du climat. Mais l'Égyptien lui-même est épris de durée. Il construit des tombeaux gigantesques comme les Pyramides, insensibles à la morsure des siècles: des temples aux colonnes multipliées et massives, aux murs inclinés comme des remblais de terre: il embaume les cadavres pour l'éternité: il place auprès d'eux, dans la tombe, des statues et des statuettes en matières rares, qui doivent leur servir de compagnons et, au besoin, les remplacer, si la momie venait à disparaître: il sculpte ou peint sur les parois des temples et des tombes des scènes historiques, religieuses, familiales qui doivent perpétuer le souvenir de l'histoire des dieux, des hauts faits des rois, du rituel, de la vie de tous les jours. A cette idée de la durée se joint naturellement le respect de la tradition et du passé. L'art égyptien n'est pas immobile, car rien de vivant n'est immo-

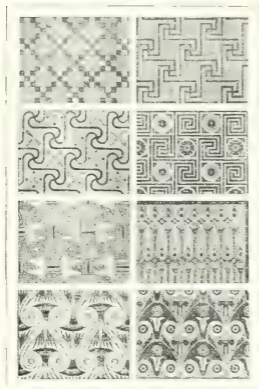


FIG. 24. — ORNEMENTS ÉGYPTIENS.

bile, mais il est asservi aux conventions et aux formules: il n'a trouvé la liberté que par le hasard d'inspirations individuelles et, même au contact de l'art grec, il a persévéré dans la voie étroite qu'il avait choisie.

L'Égypte primitive a-t-elle exercé une influence sur la Chaldée, ou a-t-elle été influencée par elle? La question est litigieuse: peut-être n'y a-t-il pas eu d'influence. Ce qui est certain, c'est que les plus anciennes œuvres d'art découvertes depuis 1877 par M. de Sarzec à Tello, non loin de Bassorah, dans la Basse Chaldée, qui se placent entre l'an 4000 et l'an 2500 avant notre ère, ne présentent aucun caractère égyptien, mais contiennent déjà en germe les qualités et les défauts de l'art assyrien.

Jusqu'à présent, l'art des vallées du Tigre et de l'Euphrate nous est surtout connu par deux groupes de monuments: ceux de Tello, remontant à une haute antiquité, et ceux de Ninive, la capitale des rois assyriens, datant du VIII^e et du VII^e siècle avant J.-C. Les premiers sont appelés babyloniens ou chaldeens. Il existe encore un nombre infini de petits objets, notamment des

cachets cylindriques en pierre dure (dits *cylindres*) qui sont ornés de gravures représentant des scènes mythologiques ou religieuses et nous font connaître les arts de la Chaldée et de l'Assyrie à toutes les périodes de leur histoire, du temps des rois de Babylone comme de ceux de Ninive.

Les monuments principaux de l'art chaldéen, découverts au palais de Tello, sont tous au Louvre. Ce sont des bas-reliefs, comme la fameuse *Stèle des Vautours*, qui représente Eannadou, roi de Sirpoura, triomphant de ses ennemis que des vautours dévorent, et les grandes statues en dolérite dont huit portent le nom de Goudea, prince de Sirpoura (fig. 25). Ces statues ne sont pas seulement d'un merveilleux travail, qui se joue des difficultés techniques: elles témoignent d'une conception particulière de la forme humaine, qui



FIG. 25. — L'ASSYRIENNE DE TELLO.
SITFOLEO.
Musée de Louvre.

est tout opposée à celle de l'Égypte. Alors que la sculpture égyptienne aime à atténuer les détails, à adoucir les modelés, à allonger les figures, l'art chaldéen préfère les types trapus, robustes, aux muscles très accusés, aux épaules larges. Bien

que postérieurs de quinze siècles, les bas-reliefs des palais de Ninive sont la continuation du même art.

« Les musculatures assyriennes, dit M. Heuzey, détachées comme des pièces d'armure et découpées de pratique dans la pierre tendre, ne présentent que l'exagération systématique des qualités de vérité et de force que la sculpture chaldéenne tire directement de la nature. »



FIG. 26. — TÊTE EN DOLERITE
DÉCOUVERTE À TELLO (BABYLONIE).
Musée de Louvre.



FIG. 27.
HÉROUILLE ASSYRIEN.
Musée du Louvre.

Pour se rendre compte des particularités de cet art réaliste et presque brutal, en même temps que raffiné par la recherche du modelé expressif, il suffit de regarder attentivement au Louvre une des statues, celle dite de l'*architecte à la règle* (fig. 25). En vérité, il ne s'agit pas d'un architecte, mais d'un des princes du pays représenté en qualité de constructeur; il a sur les genoux une règle longue de 0 m. 27, dimension qui répond à celle du pied babylonien, avec des subdivisions en seize parties égales. Le modelé du bras et celui du pied en disent assez sur les tendances de cet art: il n'y a rien de tel en Égypte, si ce n'est les têtes, postérieures de près de 2000 ans, de l'école saïte. En Grèce même, on citerait difficilement une sculpture présentant les mêmes caractères de force musculaire outrée.

Une tête bien conservée a été recueillie au même endroit (fig. 26). C'est celle d'un homme gras, complètement rasé, coiffé d'une sorte de turban que décorent des enroulements en relief. Les sourcils épais, les yeux très ouverts sont des caractères communs à tout l'art de la Chaldée et de l'Assyrie. La structure carrée de la face et la saillie des pommettes répondent au même idéal de vigueur physique que nous avons déjà constaté dans la statue de l'*architecte à la règle*. Dans l'expression, aucune bienveillance, pas l'ombre d'un sourire: ces gens de Tello devaient être de fâcheux voisins.

Le goût de la force brutale, associé à celui de spectacles cruels, se retrouve dans la longue série des bas-reliefs d'albâtre, datant des années 3000-000 environ, que Botta et Layard ont découverts à Ninive et rap-



FIG. 26. — TÊTE D'HOMME ASSYRIEN.
Musée du Louvre.

portés au Louvre et au Musée britannique. C'étaient les décorations intérieures des palais, commémorant les victoires et les plaisirs des rois. Alors qu'en Égypte la divinité est au premier plan, en Assyrie, c'est la royauté, une royauté éprise de gloire militaire, qui se complait à rappeler de sanglants



FIG. 29. — BAS-RELIEF ASSYRIEN.
Musée britannique.
Collection Musée Louvre.

triumphes. Il y a des scènes révoltantes de carnage, de supplices affreux infligés à des vaincus sous les yeux du roi. Les inscriptions cunéiformes qui accompagnent ces bas-reliefs célèbrent comme des exploits les plus horribles tueries. Toutefois, les représentations de divinités tutélaires ne font pas défaut. Le Louvre possède la figure colossale d'un dieu barbu, probablement *Gilgames*, l'Hercule assyrien, qui serre un lion contre sa poitrine (fig. 27). Ailleurs, les sculpteurs assyriens ont figure des génies ailés, tantôt de puissants taureaux à face humaine, qui veillent à l'entrée des palais (fig. 28), tantôt des monstres à tête d'aigle qui accomplissent des cérémonies de part et d'autre d'un arbre sacré. Les déesses, fréquentes sur les cylindres, ne paraissent guère sur les bas-reliefs : sauf de rares exceptions, reines ou captives, les sculpteurs assyriens n'ont pas figure la femme. Un autre sujet favori de ces artistes sont les chasses royales. La représentation des animaux, chevaux, chiens, lions, est le triomphe de l'art assyrien (fig. 29).



FIG. 27. — BAS-RELIEF ASSYRIEN. LION BLESSÉ.
Musée britannique.

L'antiquité grecque n'a rien produit de supérieur au lion et à la lionne blessés que l'on voit au Musée Britannique (fig. 30) : ce sont des images d'un réalisme saisissant. Les hommes, avec leurs faces osseuses et dures, leurs barbes carrées, semées d'enroulements symétriques, l'anatomie indistincte de leur musculature

lature, ont à la fois moins d'élégance et de vérité que les animaux. Cependant, le dessin est plus correct que dans les bas-reliefs de l'Égypte: si les yeux sont encore dessinés de face dans des têtes vues de profil, les épaules ne se présentent pas de face comme celles des figures égyptiennes.

L'art assyrien ne nous a laissé qu'un très petit nombre de statues en ronde bosse. Son objet essentiel était la décoration des surfaces, que l'on revêtait aussi de stucs peints, de briques émaillées et de plaques de bronze historiques. Une expédition allemande

a récemment découvert à Babylone un lion colossal en briques émaillées, très semblable aux grandes frises que M. Dieulafoy a rapportées de Suse au Louvre: mais l'exploration des temples et des palais de Babylone ne fait que commencer.

Les Assyriens n'avaient pas de pierre de taille: ils construisaient en briques leurs vastes palais, composés de salles rectangulaires et de longs corridors entourant une série de cours intérieures. Pour décorer ces immenses surfaces, ils avaient recours à la peinture et à la sculpture. Nous savons peu de chose sur leurs temples, sinon qu'ils affectaient la forme de pyramides à degrés, sur-



FIG. 31. — TEMPLE CHALDEEN.
(Restitution de C. G. Le Clerc.)

montées d'une chapelle où était l'image du dieu (fig. 31). C'est le type traditionnel de la fameuse *Tour de Babel*, temple à degrés du dieu Bel, élevé à Babylone par Nabuchodonosor vers l'an 600 avant J.-C.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans l'architecture assyrienne, c'est l'importance qu'elle a donnée à la voûte. Les Égyptiens ne l'avaient pas complètement ignorée, mais n'en ont fait qu'un usage assez restreint. Au contraire, les Assyriens ont construit non seulement des voûtes, mais des coupôles en briques, lancées hardiment au-dessus de salles carrées. C'est donc par erreur que l'on attribue souvent à l'art romain cette invention d'origine orientale, que l'art grec de la belle époque n'a pas adoptée, mais qui paraît avoir passé d'Assyrie aux Lydiens, des Lydiens aux Étrusques et de l'Étrurie à Rome, puis à l'art byzantin et à l'art moderne.

En effet, bien plus que l'art égyptien, l'art chaldéen et assyrien a rayonné au delà de son pays d'origine; son influence s'est fait sentir sur la Perse et sur une grande partie de l'Asie Mineure. L'art perse n'est, à proprement parler, que l'art officiel de la dynastie dite des Achéménides, qui commence avec Cyrus pour finir avec Darius Codoman: il dure à peine pendant deux siècles (550-330 avant J.-C.). Ce qu'il nous a laissé de plus important sont les ruines des palais de Suse et de Persépolis. L'architecture de ces palais est déjà toute pénétrée des influences exercées par la Grèce ionienne, c'est-à-dire par les Grecs de la côte d'Asie: la décoration, bas-reliefs, frises en briques émaillées, dérive de l'art assyrien. Le monument capital de l'art perse, la frise des archers basanés que l'on voit au Louvre (fig. 32), trahit, à côté de son origine assyrienne, une délicatesse de dessin et une sobriété de motifs dues au voisinage, sinon à l'intervention directe, de l'art grec.



FIG. 32. — ARCHERS BASANÉS DE SUSE.
(Frise émaillée, au Musée du Louvre.)

De la Syrie du Nord jusqu'à l'Arménie s'étend une vaste région où l'on a rencontré des bas-reliefs, des statues, des bijoux d'un style particulier, portant des inscriptions encore impossibles à déchiffrer (fig. 33). On attribue ces objets au peuple des Hittites, mentionnés dans la Bible, qui furent en relations tantôt hostiles, tantôt pacifiques avec les Egyptiens et les Assyriens et qui paraissent avoir formé un empire en Asie entre l'an 1300 et l'an 600 avant J.-C. L'art hittite est imprégné d'influences assyriennes: celles de l'Égypte y sont beaucoup moins sensibles. Cet art manque de vie comme il manque d'originalité: c'est à peine s'il



FIG. 33. — LION HITTITE DE MADRASIE.
(Musée de Constantinople.)

merite d'être mentionné dans l'esquisse rapide que nous traçons.

La cote de la Syrie, à laquelle se rattache l'île voisine de Chypre, était habitée par les Phéniciens. On a voulu faire des Phéniciens, qui étaient d'habiles commerçants, les maîtres des Grecs; on leur a attribué un art formé à l'école de l'Assyrie et de l'Égypte, dont on a prétendu retrouver la marque non seulement en Grèce, mais en Italie, dans l'Europe centrale et jusqu'en Gaule. Ce sont là autant d'erreurs. Il a existé une pacotille paénicienne, mais on cherche en vain, depuis cent ans qu'on en parle, un art phénicien. Tant en Phénicie qu'à Chypre, les Phéniciens ont été, vers l'an 1000, de médiocres imitateurs des Assyriens; vers l'époque de la renaissance égyptienne, sous la dynastie saïte, ils ont imité les Égyptiens, en même temps qu'ils imitaient les Grecs. On peut leur reconnaître, toutefois, une certaine habileté dans la fabrication de verreries multicolores et de coupes gravées en métal; mais ces produits industriels, où les motifs sont d'inspiration étrangère, ne suffisent pas à constituer un art.

Les descriptions que fait la Bible du temple de Jerusalem et du palais de Salomon, prouvent que ces monuments étaient d'inspiration assyrienne; on y voyait notamment des *Kherubim*, identiques aux taureaux ailés de l'Assyrie. Le mot *chérubin*, qui désigne aujourd'hui un ange, un enfant ailé, est un terme assyrien qui a passé en hébreu et de là dans toutes les langues modernes. C'est aussi de l'Assyrie, ou plutôt de la Chaldée, que l'art moderne a reçu, par l'entremise de la Grèce, ces figures ailées d'hommes et d'animaux qui y tiennent encore une grande place, en particulier dans la décoration.

Ainsi, si l'on fait abstraction de l'art infiniment ancien des chasseurs de rennes, le monde n'a connu, avant la floraison du génie hellénique, que deux grandes écoles d'art, l'une en Égypte, l'autre en Chaldée. La première exprima surtout l'idée de la durée, la seconde celle de la force; il était réservé à l'art grec de réaliser l'idée de la beauté.

Si je ne dis rien ici de l'art de l'Inde ni de celui de la Chine, c'est que la haute antiquité qu'on leur attribue est une illusion. L'Inde n'a pas eu d'art avant l'époque d'Alexandre le Grand et, quant à l'art chinois, il n'a commencé à produire ses chefs-d'œuvre qu'au cours du moyen âge européen. Les plus anciennes sculptures chinoises dont on puisse indiquer la date sont de l'an 130 environ après notre ère; ce sont des œuvres influencées par une forme abâtardie de l'art grec qui s'était répandue peu à peu, des rives de la mer Noire, vers la Sibérie et l'Asie Centrale.

QUATRIÈME LEÇON

ART ÉGÉEN, MINOËN ET MYCÉNIEN TROIE. LA CRÈTE ET MYCÈNES

Les îles et les rives de la mer Égée (Archipel) ont été le siège d'une très ancienne civilisation, qui n'était plus qu'un brillant souvenir à l'époque d'Homère, vers l'an 800 avant J.-C., et qu'il était réservé à notre temps de remettre au jour.

Dès l'an 3000 avant J.-C., les hardis marins de ces contrées connaissaient le premier des métaux usuels, le cuivre, que fournissait en abondance l'île de Chypre auquel il doit sans doute son nom (*kupros*). De nombreux vestiges de leur industrie ont été recueillis dans cette île, où ils précèdent de beaucoup les imitations d'œuvres assyriennes, ainsi qu'en Crète, à Amorgos et à Thera (Santorin) : on en a signalé aussi sur la côte d'Asie et dans la Grèce du Nord (Thrace ou Roumelie actuelle.) Cette industrie se présente dès l'abord avec un caractère particulier, le goût de figurer tant bien que mal la forme humaine : ce sont des sculptures grossières, des idoles féminines en marbre blanc, qui, contrairement à l'usage de l'Égypte et de la Chaldée, sont toujours représentées complètement nues. Même les vases d'argile affectent souvent l'aspect de corps, avec leur panse, leurs épaules et leur col, surmontés de l'indication de deux yeux et d'un nez pointu.

A partir de 1870, un Allemand qui avait fait fortune en Amérique, Henri Schliemann, pratiqua des fouilles profondes à Hissarlik, sur le détroit des Dardanelles, emplacement presumé de la Troie légendaire. Il y découvrit, sous la ville grecque d'Ilion, six bourgades superposées, dont la plus ancienne ne renfermait qu'un petit nombre d'objets en cuivre, à côté de nombreux outils en pierre. Les quatre bourgades au-dessus de celle-là contenaient des outils en bronze et des vases décorés d'incisions, mais sans peintures. La sixième ville à partir du bas fournit un grand nombre de tessons de vases peints, analogues à ceux que Schliemann devait recueillir plus tard à Mycènes. C'est la Troie de Priam, celle qui fut détruite par les Achéens qui obéissaient au roi de Mycènes, Agamemnon. Ainsi l'on peut dire que les découvertes de l'archéologie ont confirmé, dans ses grandes lignes, la tradition homérique.

Les fouilles de Schliemann à Troie ont rendu à la lumière un

grand nombre d'objets de tous genres, entre autres un trésor de vases et de bijoux d'or, des vases d'argile en forme de corps humains, des pesons de fuseau ornés d'incisions qui marquent un premier pas vers l'écriture, une figurine de femme nue en plomb. Mais ces trouvailles ont été éclipsées par celles que Schliemann lui-même fit à Mycènes et à Tirynthe en 1876 et en 1894. Dans ces deux

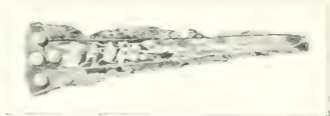


FIG. 34. POIGNARD MYCÉNIEN.
Musée de Berlin.

vieilles cités célébrées par Homère, il découvrit les restes d'une civilisation très développée, témoignant d'un goût artistique original, qui n'a rien de commun avec celui de l'Égypte et de l'Assyrie.

A Mycènes, où l'on connaissait déjà des tombes en pierres affectant la forme de coupôles, Schliemann exhuma, sous la place publique de l'ancienne ville, des sépultures royales d'une richesse extraordinaire. Les visages de plusieurs squelettes étaient recouverts de feuilles d'or formant des masques: il y avait des vases en or et en argent, des bijoux d'un travail délicat, des poignards de bronze où des scènes de chasse sont incisées avec des lames d'or et d'argent (fig. 34), une bague en or sur laquelle est gravée une scène religieuse.

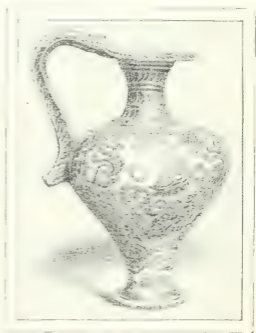


FIG. 35. VASE MYCÉNIEN.
Musée de Berlin.

A Tirynthe, Schliemann débaya un palais orné de grandes peintures murales, dont la mieux conservée représente un acrobate ou un chasseur bondissant au-dessus d'un taureau lancé au galop. A Mycènes comme à Tirynthe, l'explorateur recueillit par centaines des tessons d'une poterie peinte très particulière (fig. 35), décorée de plantes, de feuilles, d'animaux marins (algues, poulpes, etc.), c'est-à-dire de motifs empruntés à la nature organique: il n'y a rien de tel ni en Chaldée, ni en Égypte, ni dans l'Europe centrale et occidentale, où domine la décoration géométrique. Il trouva aussi beaucoup de cachets en pierre dure sur lesquels sont gravés en creux des hommes et des

animaux de formes tourmentées, dans un style énergique et précis qui rappelle celui des cylindres chaldéens, mais qui ne ressemble nullement à l'art de l'Égypte.

En 1886, un savant grec, M. Tsountas, explora une grande tombe à Vaphio, non loin de Sparte. Elle contenait, outre des pierres gravées et d'autres objets, deux admirables gobelets en or, décorés de scènes représentant la capture de taureaux sauvages (fig. 36). Ces vases sont célèbres et méritent leur renommée : les taureaux de Vaphio sont aussi vivants, aussi bien dessinés que les plus beaux produits des *animaliers* assyriens.

Enfin, depuis 1900, M. Arthur Evans a déblayé à Cnosse, dans l'île de Crète, l'ancien palais où la légende grecque faisait regner le roi Minos et qu'elle appelait le Labyrinthe. Ce mot, qui désigne encore aujourd'hui un enchevêtrement confus de chemins et de

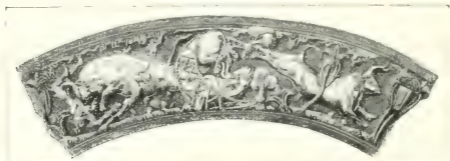


FIG. 36. — DÉVELOPPEMENT D'UN DES GOBLETES D'OR DE VAPHIO.
Musée J. Athènes.

couloirs, signifie originellement, suivant M. A. Evans, le « Palais de la Hache », d'un vieux mot *labrys*, hache, appartenant à une des langues parlées sur la côte d'Asie. Or, le palais de Cnosse était bien le *Palais de la Hache*, car on y voit partout gravées sur les parois des haches à deux tranchants, qui étaient des symboles religieux, et c'était aussi un endroit où il était difficile de ne pas s'égarer, car il présente, comme les palais assyriens, un enchevêtrement très compliqué de corridors.

Ce palais était orné d'une profusion de bas-reliefs en gypse et de peintures. Ces dernières sont extraordinaires par leur variété et la liberté de leur style (fig. 37, 38). À côté de figures de grandeur naturelle, il y a de petites scènes composées de nombreux personnages, entre autres une réunion de femmes très parées, très décolletées, qui forment un groupe animé sur un balcon. Un profil de femme est d'un accent si moderne qu'on hésiterait, si le doute était possible, à l'attribuer au xv^e siècle avant J.-C. (fig. 38). Il y a aussi des scènes de chasse, des paysages, une vue de ville, enfin tout un ensemble de sujets pittoresques, qui ont été une révélation pour l'histoire de l'art. Deux palais analogues à celui de Cnosse

ont été découverts sur un autre point de l'île de Crète, à Phaestos, et explorés par un savant italien, M. Halbherr: il y a trouvé, à côté de peintures murales, un vase en pierre dure orné de reliefs pleins de mouvement et de verve, qui représentent une procession de moissonneurs (fig. 39).

Les archéologues distinguent aujourd'hui trois périodes dans le lointain passé de la Grèce avant Homère: 1° La période *égéenne*, celle des petites idoles de marbre (de 3000 à 2000 environ avant J.-C.); 2° la période *minoëne* de Minos ou *crétoïse*, où l'île de Crète paraît avoir été le centre principal, caractérisée par un essor rapide, d'abord vers le réalisme, puis vers l'élégance, des arts du dessin et des industries du métal, sous l'influence, mais non pas à l'imitation de l'ancienne Égypte (2000-1500 av. J.-C.);

3° la période *mycénienne*, seule connue de Schliemann, qui semble, à certains égards, celle de la décadence *minoëne*, mais qui se distingue par une céramique peinte très originale, décorée de



FIG. 39. — Vase en pierre dure de Phaestos (Crète), 1500 av. J.-C.

Collection de la Bibliothèque nationale de France



FIG. 40. — JEUNE FEMME MYCÉNIENNE.
Touffes de cheveux enroulés.
Manteau à frange.

plantes et d'animaux (1500-1100 av. J.-C.). Ces civilisations, formant une chaîne continue, se reflètent dans les poèmes dits d'Homère, qui ont été réunis et rédigés vers l'an 800 avant J.-C. Dans l'intervalle entre la civilisation mycénienne et Homère, une catastrophe s'était produite, analogue à la ruine de l'Empire romain par les Barbares. Des tribus guerrières venues de la Grèce du Nord, entre autres les Doriens, avaient, aux environs de l'an 1100, un siècle après la guerre de Troie, détruit la civilisation mycénienne et replongé la Grèce dans la barbarie. Mais la civilisation n'avait pas péri tout entière. Beaucoup de tribus, fuyant devant l'invasion,

s'étaient réfugiées dans les îles, notamment à Chios et à Chypre, sur les côtes d'Asie Mineure et de Syrie: ces pays héritèrent en partie de la civilisation mycénienne et en conservèrent le souvenir. C'est sans doute là que prirent naissance et se développèrent les poèmes homériques, qui célébraient la gloire disparue des vieilles maisons royales de la Grèce. Le jour arriva où les descendants et les héritiers des Mycéniens exilés se firent les éducateurs de la Grèce redevenue barbare et lui rendirent une étincelle du génie que leurs ancêtres avaient reçu d'elle. Il y eut là un phénomène analogue à celui qui se produisit au *xiv^e* siècle, à la fin du moyen âge chrétien, lorsque les savants de Constantinople, héritiers lointains de la civilisation gréco-romaine, vinrent en renouer la tradition sur le sol de l'Italie et préparèrent, à Florence et à Rome, l'éclosion de la Renaissance.

On appelle *moyen âge hellénique*, par opposition au moyen âge chrétien, la période de quatre siècles environ qui s'écoule entre la ruine des Mycéniens et les nouveaux débuts de l'art en Grèce. Avant les fouilles de Schliemann, ces débuts seuls nous étaient quelque peu connus: nous lui sommes donc redevables d'un immense accroissement de notre savoir. Cet énergique explorateur a ajouté plus de six siècles à la glorieuse histoire de l'art grec.

Mycènes, Tirynthe et d'autres villes anciennes, tant en Grèce qu'en Asie Mineure et en Italie, sont entourées de murs composés de blocs de pierre énormes, longs parfois de 6 ou de 7 mètres, de forme irrégulière ou polygonale. Ces murs sont appelés *cyclopeens*, parce que les Grecs en attribuaient la construction à des géants de la Fable, les Cyclopes. A Mycènes, le mur est coupé par une grande porte surmontée de deux lionnes dressées de part et d'autre d'une colonne: l'ensemble de cette sculpture forme un triangle d'un seul bloc, probablement postérieur au mur (fig. 40). En effet, les murs dits cyclopeens sont plus anciens que la civilisation mycénienne et marquent une première prise de possession



FIG. 22. — DÉVELOPPEMENT DE CEFFRE SCULPTÉ
SUR LE VASE DE LA DES MOISSONNEURS, DÉCOUVERT À PHAYOS (CÉTE).
Musee de Capide.

du pays par une aristocratie militaire ou sacerdotale. Ils ne sont pas sans affinité avec les dolmens de l'Europe occidentale et témoignent d'un état social analogue, où des milliers d'hommes devaient obéir aux ordres d'un petit nombre de chefs et travailler dans leur intérêt et pour leur gloire. Le fait que des murs sem-



Fig. 10. — Mur de Mycènes (Grèce) (M. 1900).

blables se retrouvent depuis l'Italie jusqu'en Asie prouve que l'invasion des tribus au sein desquelles se forma la civilisation mycénienne, vers l'an 2000 avant notre ère, ne se produisit pas seulement dans la péninsule des Balkans, mais à l'est et à l'ouest de cette région.

Nous ne connaissons pas de temples minoens ou mycénien, mais seulement des palais; il est probable que le palais était en même temps le temple, et que la demeure du dieu était comprise dans celle du roi. Ces palais étaient de construction très légère et le bois y était bien plus employé que la pierre: il y avait des colonnes en bois qui, comme les supports de nos tables et de nos chaises, allaient s'amincissant du haut en bas. Lorsqu'on imita en pierre ces colonnes, par exemple dans la Porte des Lions de Mycènes, on continua à leur donner cette forme particulière, qui se trouve seulement dans l'art minoen et mycénien. Les chapiteaux, surmontant les colonnes, marquent les premiers essais vers la constitution des deux ordres, le dorique et l'ionique, qui jouèrent un rôle si brillant dans l'architecture grecque et sont encore employés aujourd'hui.

Les Minoens et les Mycénien ne nous ont pas laissé de grandes statues en ronde bosse, mais beaucoup de bas reliefs en albâtre, en gypse, en métal, de figurines en terre cuite, en faïence, en ivoire et en bronze, d'ouvrages métalliques repoussés et ciselés. Tant à Cnosse qu'à Mycènes, on constate une singulière différence de qualité entre des œuvres découvertes au même niveau et appartenant sans doute à la même époque: c'est qu'un art populaire encore grossier coexistait avec l'art officiel, qui se transmettait peut être dans certaines corporations et s'exerçait à titre exclusif au profit des grands.

Dire que l'art de la Grèce avant l'an 1000 a réalisé l'idéal de la

beauté serait une exagération manifeste. Même dans des œuvres aussi remarquables que les gobelets de Naphio, probablement fabriqués à Cnosse, les figures humaines, avec leurs tailles de guêpe et leurs longues jambes grêles, sont bien loin encore des chefs-d'œuvre de l'art classique. Mais si l'art assyrien répond à l'idée de la force, on peut affirmer que l'art minoen exprime merveilleusement celle de la vie. Il n'y a là rien qui ressemble à la froide élégance de l'art égyptien du Nouvel Empire, qui florissait à la même époque. Des objets de fabrication égyptienne ont été découverts dans des villes minoennes et mycéniennes; des vases mycéniens ont été exhumés en Égypte; Égyptiens, Minois et Mycéniens se connaissaient, entretenaient des relations commerciales; mais l'art du monde mycénien n'était nullement tributaire de l'Égypte, bien qu'il ait reçu d'elle des procédés techniques et certains éléments de décoration¹.

L'amour de l'art minoen pour la vie et le mouvement se manifeste surtout dans les admirables figures d'animaux qu'il nous a laissées: à cet égard, il ressemble un peu à celui des chasseurs de rennes. On voudrait pouvoir établir entre ces deux arts une connexion, un lien historique, malgré l'intervalle d'au moins soixante siècles qui les sépare. Mais qui sait si l'on ne découvrira pas un jour que l'art des chasseurs de rennes, disparu de France plusieurs milliers d'années avant l'éclat de Cnosse et de Mycènes, s'est continué dans quelque partie encore mal explorée de l'Europe et a fini par s'introduire en Grèce avec une des nombreuses invasions des peuples du Nord, qui n'ont cessé de descendre de l'Europe centrale vers la Méditerranée?

L'avenir nous apprendra sans doute ce que nous ignorons encore. L'origine de cette extraordinaire floraison du génie plastique qu'il était réservé à notre temps de découvrir.

1. La civilisation minoenne connaissait l'écriture; des milliers de tablettes, portant des inscriptions, ont été découvertes en Crète; mais ces inscriptions, non encore déchiffrées, n'ont rien de commun avec les hiéroglyphes égyptiens.

BIBLIOGRAPHIE. — G. PERROT, *Le Ch. Minoen. Histoire de l'Art*, t. VI, Paris, 1897. — *La Grèce pré-historique. École Minoenne*, Trévoux; W. DORVILLE, *Paint and Plaster*, Vol. Athens, 1868. — E. BOHRER, *Catalogue des Vases de l'Europe*, Paris, 1892, t. I, p. 175-211. — A. FURUWAENGLER, *Die antiken Keramik*, Leipzig, 1909, t. III, p. 1357-1364, époque mycénienne et moyen âge hellénique. Sur les découvertes récentes en Crète, il y a de nombreux mémoires de M. A. EVANS (*Annals of the British School at Athens*, t. VII, Londres, 1896-1905; *Journal of Hellenic Studies*, t. XXI, Londres, 1901); voir aussi, pour les fouilles italiennes, *Monumenti antichi dei Lincei*, t. XII et XIII, Milan, 1902, t. 190. R. WIRTH, *Le vase de Plébès*, *Revue archéol.*, 1904, t. p. 122. Des résumés en français de ces travaux ont été publiés par E. PORNIER, *Revue de Paris* et *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1905, t. p. 1. S. REISVEN, *L'Autopsographie*, 1905, p. 130, 165, 164, p. 17.

L'ART GREC AVANT PHIDIAS

Plusieurs îles de l'Archipel, notamment Paros, ne sont que d'énormes blocs de marbre : cette matière est également très répandue en Attique — on les carrières de Pentelique et de l'Hymette étaient célèbres, — dans la Grèce du Nord et sur la côte d'Asie. Les Grecs ont eu, sur les Assyriens et les Égyptiens, le grand avantage de disposer d'une matière admirable, moins dure que le granit, moins molle que l'albâtre, agréable à voir et relativement facile à travailler. Mais ils avaient sur eux cet autre avantage, plus important encore, de n'être pas courbés sous le joug du despotisme et de la superstition. Dès qu'ils font leur apparition dans l'histoire, les Grecs offrent un contraste frappant avec tous les autres peuples : ils ont l'instinct de la liberté, ils aiment la nouveauté et sont avides de progrès. Les Grecs n'ont jamais été attachés au passé par les chaînes d'une tradition tyrannique. Leur religion même empiétait très peu sur leur liberté. On a vu paraître chez eux, de bonne heure, ce dont il n'y a guère de trace dans les pays d'Orient, l'habitude de considérer les choses humaines comme purement humaines, de raisonner sur elles comme si elles ne relevaient que de la raison. Cette tendance, c'est le *rationalisme*. Avec l'amour de la liberté et le goût du beau, le rationalisme est le don le plus précieux que la Grèce ait fait à l'humanité.

Les progrès des Grecs dans la voie de l'art furent extraordinairement rapides : il s'est à peine écoulé deux siècles et demi entre les débuts de la sculpture en marbre et son apogée. Cela serait inexplicable et tiendrait du prodige si la Grèce asiatique ou ionienne, héritière de l'art mycénien, influencée par l'art de l'Égypte et de l'Assyrie, n'avait eu sa part, qu'il serait injuste de méconnaître, dans l'éducation de la Grèce propre. Mais il faut ajouter que jamais génie ne fut moins servilement imitateur que celui des Grecs : ce qu'ils con-



FIGURE
D'UNE
DÉESSE
EN MARBRE

PL. I. — 1.



FIG. 41. — HÈRA ACHÉMIQUE
DE SAMOS.
Musée du Louvre.

nurent de l'art oriental ne leur servit qu'à s'élever au-dessus de lui.

Une des plus anciennes statues de marbre découvertes en Grèce est une Artemis, exhumée par M. Homolle à Délos: elle remonte à l'an 620 environ (fig. 41). On dirait presque un pilier ou un tronc d'arbre, avec l'indication sommaire d'une tête, de cheveux, de bras, d'une ceinture: c'est plus primitif que l'art égyptien de l'époque des Pyramides. Les Grecs appelaient ces figures des *xoana* (de *xéin*, râcler du bois), c'est-à-dire des images taillées dans le bois, qui paraît avoir été la première matière des grandes statues. Trente ou quarante ans plus tard (580), nous trouvons un autre type de femme, la Héra découverte à Samos, qui appartient au Musée du Louvre (fig. 42). L'aspect gé-

néral est encore celui d'une colonne: mais regardez le châle dans lequel s'enveloppe la déesse: il y a là des plis observés sur la nature, une grâce sévère, une aurore de liberté. Au milieu du VI^e siècle, voici la statue assise du roi Charès, découverte aux Branchides près de Milet (Asie Mineure) et conservée au Musée Britannique (fig. 43). C'est une œuvre typique de l'art grec d'Asie, de l'art ionien, avec une tendance aux formes trapues: mais les lignes du corps s'accusent déjà sous les draperies, dont le jet n'est pas dépourvu de hardiesse. La même lourdeur, jointe à une grande délicatesse d'exécution, caractérise les Caryatides et les frises du petit temple dit *Trésor des Cnidiens*, datant de 530 environ, qui a été exhumé par M. Homolle à Delphes et reconstitué en plâtre au musée du Louvre, à gauche de la Victoire de Samothrace (fig. 44).



FIG. 42. — STATUE DE CHARÈS.
Musée Britannique.

Aux environs de l'an 550, une famille de sculpteurs, dont les

écrivains grecs nous ont parlé, travaillait dans l'île de Chios. L'un d'eux, qui s'appelait Archemos, imagina un type nouveau, celui de la déesse ailée, Victoire ou Gorgone, s'avancant d'un mouvement rapide. On a retrouvé une statue de cette école dans l'île de Delos (fig. 45). Cette figure marque vraiment une révolution dans la sculpture. Songez que l'art égyptien ne connaît guère que la femme aux jambes serrées comme dans un fourreau, que l'art assyrien ne la représente presque jamais: or, voici, 150 ans à peine après les premiers balbutiements de l'art grec, une femme qui court, laissant voir le haut d'une jambe bien musclée et — chose plus nouvelle encore dans l'art — une femme qui sourit! Elle sourit gauchement, sans doute, avec un



FIG. 45. — LA VICTOIRE DES ÉGÉENS À DELOS.

(Musée de la Ville de Paris, Collection de la Ville de Paris.)



FIG. 46. — RESURRECTION DES MORTS. (Musée de la Ville de Paris, Collection de la Ville de Paris.)

riçtus trop accusé, une bouche sèche, des pommettes trop saillantes (fig. 46); mais enfin, le sourire est là, et nous ne l'avions pas encore rencontré. Les divinités égyptiennes, chaldéennes, assyriennes sont trop peu humaines pour sourire: elles sont grimaçantes ou indifférentes. Avec la Niké de Delos, l'art ne se contente plus d'imiter des formes: il cherche, il commence à exprimer des sentiments, la vie intérieure. C'est une grande découverte et l'annonce d'un art nouveau.

Les œuvres des sculpteurs de Chios s'introduisirent à Athènes et y trouvèrent bientôt des imitateurs. Grâce aux fouilles pratiquées sur l'Acropole en 1836, dans



FIG. 6. — TÊTE DE LA NIKE DE DÉLOS.
Musée d'Athènes.

la couche des débris accumulés en 480 par les Perses, nous possédons toute une série de statues de cette école. Comme elles ne représentent ni des Gorgones, ni des Victoires, mais des *Orantes*, elles sont sévèrement voilées et ne courent pas : mais elles sourient parfois d'une manière charmante, avec le désir évident de plaire (fig. 47). Toutes raides qu'elles sont dans leurs longues tuniques, elles sont vivantes, et personne, après les avoir vues, ne les peut oublier. Cette apparence de vie était complétée par une coloration vive dont il s'est heureusement conservé plus que des traces :

preuve que la sculpture grecque archaïque ne se contentait pas de tailler le marbre, mais le peignait. Un type viril analogue, celui de l'homme nu, debout, les bras collés au corps, a probablement été créé dans l'île de Crète avant l'an 600 et s'est développé au *v^e* siècle, particulièrement en Attique. Ce fut le type que l'on prêta d'abord à Apollon et aux athlètes vainqueurs (fig. 48). On en possède toute une série d'exemplaires qui permettent de jalonner les progrès de l'art. Ici, c'est le dessin du corps, l'indication des muscles qui a surtout préoccupé les sculpteurs : comme l'école de Chios a fait progresser l'expression des visages et le rendu des draperies, celle des athlètes, que nous ne pouvons désigner autrement, a enseigné ce que l'on appelle l'*académie*.

Ces statues d'hommes et de femmes, malgré leurs qualités naissantes de dessin et d'expression, ont le grand défaut d'être des types abstraits, de ne pas être individualisées par l'action. Le sculpteur a beau donner des attributs à ses personnages, ils ne semblent y prendre aucun intérêt : ce ne sont guère que des étiquettes. Le progrès capital,



FIG. 7. — ŒUVRE
DE L'APHRODITE.
Musée d'Athènes.

qui fut accompli au tournant du VI^e siècle, consista à briser les modèles des *types* pour représenter des *individus*, dans la diversité croissante de leurs occupations et de leurs attitudes.

Ce progrès s'est accompli rapidement, mais non pas d'un seul coup. Il est probable que la peinture, toujours plus libre que la sculpture, y a beaucoup contribué. À défaut des fresques de cette époque, qui ont péri, nous avons les derniers vases à figures noires et les premiers vases à figures rouges, où la rupture avec les motifs traditionnels est très sensible. L'habitude de représenter en sculpture les athlètes vainqueurs aux jeux dut aussi exercer une influence salutaire, car il fallait que ces images se distinguassent les unes des autres et qu'elles rappelassent les divers exploits de force ou d'adresse par lesquels les vainqueurs aux jeux s'étaient illustrés. Les grands événements historiques de 490 à 479¹ surexcitèrent toutes les facultés du génie hellénique, en lui donnant la pleine conscience de sa force et de sa supériorité sur les civilisations serviles de l'Asie. De cette crise bienfaisante sortirent les chefs d'œuvre de la poésie grecque, les odes de Pindare et les tragédies d'Eschyle. Mais, au lendemain de Salamine et de Mycale, il n'y avait pas seulement des victoires à chanter: il y avait des ruines à réparer. La plupart des temples grecs et tous ceux d'Athènes avaient été détruits par les Perses. Riche du butin conquis sur les envahisseurs, la Grèce, après leur avoir imposé la paix, s'occupa de rebâtir ce qu'ils avaient saccagé ou démoli. On se mit à l'œuvre et l'art classique naissant trouva une occasion exceptionnelle de se manifester sur bien des points à la fois.



FIG. 48.
APOLLON ARCHAIQUE.
—Musée de l'Académie.



FIG. 49. — GYLOS (VERS 480).
—Musée de l'Académie. — Orig. de l'époque d'Alcibiade. —
—Musée de l'Académie.

¹ Les Perses de la Grèce, par les armées perses. — Darius, LE N^o 15, 1866, p. 115.
— *REVUE DE LA GRÈCE*.



FIG. 50. — PARTIE GÉNÉRALE DU FRONTON OUEST
DU TEMPLE DE ZEUS À OLYMPIE.
Restitution de M. Uster.

Grèce et l'Asie: les guerriers grecs sont protégés par Pallas Athène. Il reste plus d'archaïsme dans les têtes que dans les corps, comme si l'émancipation de ceux-ci, qui était la plus récente, avait été, pour cette raison même, plus complète. Le corps d'un guerrier tombé (fronton oriental) est déjà presque à la hauteur des chefs-d'œuvre (fig. 49).

Une quinzaine d'années plus tard, vers 460, se placent les frontons du temple de Zeus à Olympie, découverts au cours des fouilles allemandes de 1874 à 1880 (fig. 50, 51). Celui de l'est représente les apprêts de la course où Pelops et Oenomaos devaient concourir: celui de l'ouest figure la lutte des Centaures et des Lapithes, où Apollon paraît comme le protecteur des Lapithes, pour lesquels combattent Thésée et Pirithoos (fig. 50). Quelques belles métopes du même temple, exhumées par



FIG. 51. — TÊTE D'UNE FEMME LAPITHÉ.
Fronton ouest du temple d'Olympie, à Olympie.

1. On sait depuis 1901 que ce temple était dédié à la déesse locale Aphaia (comptes rendus de l'Académie des Inscriptions, 1901, p. 523).

l'expédition française de Morée, sont au Musée du Louvre; d'autres morceaux, retrouvés depuis, sont restés à Olympie (fig. 52). Les frontons sont des œuvres vigoureuses, un peu rudes: on en a comparé la simplicité puissante à celle des tragédies d'Eschyle, que l'on applaudissait, vers la même époque, à Athènes. Ce qui est plus nouveau dans l'histoire de l'art que la science de la forme, c'est le mérite de la composition. Les Égyptiens et les Assyriens ont réuni et juxtaposé des figures: ils n'ont pas songé à les disposer comme en équilibre autour d'une figure centrale. La composition, telle que l'ont entendue les Grecs au v^e siècle, n'est pas une symétrie rigoureuse, qui serait une servitude pour l'art, mais cette symétrie artistique où se révèle la liberté par excellence, puisqu'elle est à la fois l'ordre et la liberté.

Le fronton oriental ne contient que des figures au repos: dans le fronton occidental, elles sont presque toutes en mouvement. Pausanias, qui a décrit le temple d'Olympie, attribue le premier fronton à Paonios de Mendé (Thrace), le second à Alcamène, dont les textes font tantôt l'élève, tantôt l'émule de Phidias. Il est probable qu'il y eut deux artistes de ce nom et que le fronton d'Olympie est du plus ancien, dont on connaît, par de bonnes copies, une tête d'Hermès de 460 environ. De Paonios, on a retrouvé à Olympie même une statue de Niké, dédiée vers 454 et qui peut être du même artiste que le fronton oriental.

Je vous ai parlé, à propos de l'Égypte, de cette loi de frontalité découverte par Lange, qui, dans tous les arts primitifs, condamne la figure



FIG. 51. — TÊTE D'HERMÈS.
Musée de l'Académie des Beaux-Arts, Rome.



FIG. 52. — CROTONE (OU DISTOLON)
DU MÊME.
Musée de l'Académie des Beaux-Arts, Rome.



FIG. 54. — TÊTE D'UNE COPIE
DU DISCOBOLE DE MYRON.
Musée National de Rome.

qu'accomplit le corps (fig. 54). C'est là un des caractères de l'archaïsme grec qui fut le plus lent à disparaître: on en trouve encore des exemples isolés après Phidias.

Polyclete d'Argos, qui, avec Myron et Phidias, forme la triade

des grands sculpteurs du v^e siècle, était l'auteur d'une statue colossale de Héra, que nous ne connaissons pas, et de plusieurs statues en bronze dont nous avons conservé des copies. L'une de ces statues, un éphèbe portant une lance, dit *le Doryphore*, était appelée par les anciens *le Canon*, c'est-à-dire la règle, parce que les proportions du corps y semblaient plus exactement rendues que dans toute autre. La tête, dont il existe une réplique en bronze, trouvée à Herculanium, nous paraît aujourd'hui un peu dépourvue d'expression: mais c'est un des exemples les plus anciens de cette perfection classique du type grec où la beauté et l'énergie vont de pair (fig. 55).



FIG. 55. — COIFFURE D'ÉPHÈBE
DU DORYPHORE
DE POLYCLÈTE.
Musée de Naples.
*Courtois, *Le Louvre*, t. I, p. 100.*

Les anciens ont signalé, comme un trait particulier des statues de Polyclète, qu'elles *portaient* sur un seul pied. C'est là encore une émancipation dont le mérite revient à l'art grec du v^e siècle. En Égypte, en Assyrie, dans l'art grec primitif, les figures, en ronde bosse ou en relief, posent les deux pieds sur le sol; il en est encore de même dans les frontons d'Igme. On renonça d'abord à cette attitude pesante pour les figures en mouvement, comme *le Discobole* de Myron; mais c'est Polyclète qui paraît avoir introduit, dans les figures au repos, l'attitude que l'on pourrait appeler « de la jambe libre ». Le plus bel exemple qu'on en puisse citer est la figure en bronze d'Amazone, autrefois à Éphèse, dont il nous reste plusieurs copies en marbre (fig. 56). Le type de ces guerrières viriles fut très en faveur dans l'art grec du v^e siècle, à cause des vieilles légendes qui les faisaient venir de l'Asie pour se mesurer avec les Grecs: les combats de Grecs et d'Amazones étaient une allusion transparente aux grandes luttes que la Grèce avait soutenues contre les Perses. En outre, le type de l'Amazone était comme le pendant féminin de celui de l'athlète et permettait à l'art grec de créer, à côté des types de déesses, un idéal purement humain de force féminine. Cet idéal a été réalisé par Polyclète avec une telle perfection que, jusqu'à la fin de l'antiquité, toutes les statues d'Amazones dérivent plus ou moins de la sienne: il a fait pour l'Amazone ce que Phidias a fait pour Jupiter.



FIG. 56. — AMAZONE
— AGÈS POLYCLÈTE
— MARBRE DE VOÛTE
— MUSÉE DE MUSEI

Polyclète et Myron furent les contemporains de Phidias: si je les ai nommés avant lui, c'est qu'ils semblent se rattacher davantage à la tradition archaïque, en particulier par ce reste de froideur sur lequel j'ai déjà insisté. Phidias lui-même ne s'est pas complètement détaché de cette tradition et sa gloire consiste surtout à en avoir été l'expression la plus haute, comme le génie de Raphaël fut l'expression la plus complète de la Renaissance. L'évolution de l'art n'est jamais achevée: parler de la perfection de l'art est une erreur dangereuse, car c'est le condamner, par voie de conséquence, à reproduire sans cesse les mêmes modèles, à renoncer au progrès. Le rôle des artistes de génie est bien plutôt de préparer l'avènement des tendances nouvelles en donnant une forme adéquate et définitive à celles de leur temps.

BIBLIOGRAPHIE. — W. GÖTTSCHEW, *Histoire de la Sculpture grecque* (I. I. jusqu'au Parthénon), Paris, 1890. I. GÖTTSCHEW, *Héroclès et ses arts*, Sculpture, Londres, 1890. G. PERROT, *Histoire de l'art*, t. VIII, Paris, 1891; *Lesquatre siècles antiques*. II. FROST, *The Music of the Apollo*, Lond., 1890. A. FROST, *The Sculpture of Greece, under the Emperors medians and the age of Pericles*, Paris, 1890. A. FÖRSTERMANN, *Alte Plastik und griech. Sculptur*, trad. par F. STREIBER, Londres, 1890. *Encyclopédie de l'Art*, t. III, s. d. l. consult. pour coll. de coll. Leipzig, 1890. A. MARIÉ, *Plastik*, Leipzig, 1890. S. REISSON, *Archéologie italienne italienne*, Paris, 1893, les notes d'ouvrages traitant spécialement de la plupart des articles importants sur l'histoire de l'art avant Pericles. — *Reperaire de la Sculpture*, t. I-III, Paris, 1897-1899, 21,000 gravures, tirées d'après des statues et les groupes de statues grecques, avec les renvois aux meilleures publications et une bibliographie complète de la statuaire grecque. — Sur l'Hermès d'Alcamène, dont une copie, peinte avec inscription, est conservée à Pérugia, voir *Jambach des Instants*, 1894, p. 22. — Pour les statues de l'École ionienne d'Alphée à Delphes, voir The Bostoner, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, II, p. 110. *Statue de Coréus, actienne*, 1899, p. 127-129. *L'Art de l'Antiquité*, *Monuments Hist.* t. IV, p. 160. G. PERROT, *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 39-42, tresor des citations, peut être complété par les catalogues, entre de l'art de l'antiquité.



PHIDIAS ET LE PARTHÉNON

D 490 à 485 environ, Périclès fut le chef de la démocratie athénienne et le maître de toutes les ressources de l'empire athénien. Ce fut une vraie dictature de la persuasion. Avec de graves défauts, cet homme aimable avait la passion des belles choses: c'est à son initiative qu'est due une des plus belles choses qui soient au monde, le Parthénon (fig. 57-59).

L'ami et le conseiller de Périclès, en tout ce qui touchait l'embellissement d'Athènes, fut le sculpteur Phidias. Entouré d'un groupe nombreux d'artistes, dont quelques-uns, comme les architectes Ictinos et Calliclès, étaient des hommes supérieurs, Phidias dirigeait et surveillait tous



FIG. 57. — VUE D'ENSEMBLE DE L'ACROÛLE D'ATHÈNES. DE GAUCHE À DROITE: L'ÉRECHTHÉON, COLONNE D'ATHÈNA PEGOMACHOS (PAR PHIDIAS), PARTHÉNON, PROPYLÉES, TEMPLÉ D'ATHÈNA ÉPIGONÉE DE NIKO APOLLON.

(D'APRÈS SULLIVAN ET WEDGWOOD, *Revue générale de sculpture*, Librairie Larousse.)



FIG. 58. — VUE DU PARTHÉNON.

les travaux. Sa situation était analogue à celle de Raphaël auprès de Léon X, lors de la décoration des *Stanze* et des *Loggie* du Vatican. Pas plus que Raphaël, Phidias n'est l'auteur de tous les ouvrages qu'il inspira; mais il y a laissé l'empreinte souveraine de son génie.

La divinité tutélaire d'Athènes était Athéna

Parthenos, c'est à dire la *Vierge*; son temple, qui était sa demeure, s'appelait le *Parthénon*. Il avait existé, sur l'Acropole, un



FIG. 56. — ANGÉE DU PARTHÉNON.
D'après les sculptures de l'Acropole.

D'après les sculptures de l'Acropole.

vieux Parthénon en pierre, qui fut détruit par les Perses en 480. Périclès voulut en construire un autre, plus grand et plus somptueux. Pendant vingt ans, les carrières de l'Attique fournirent leurs plus beaux marbres à des milliers d'ouvriers et d'artistes. Les travaux, favorisés par une époque de paix relative, étaient achevés en 435. Bientôt après, on commença à reconstruire en marbre le petit temple de Poseidon, d'Athéna Polias et d'Erechthée, situé au nord du Parthénon (fig. 60) : il ne fut achevé que vers 408, dix ans après la mort de Périclès. Déjà la guerre du Péloponnèse avait appauvri

Athènes et jetait un voile de deuil sur la fin du siècle.

Tous les Parisiens ayant vu la Madeleine ont une idée de l'aspect d'un temple grec. C'est essentiellement une maison rectangulaire, percée de portes, sans fenêtres, entourée de tous côtés d'une ou de plusieurs rangées de colonnes qui semblent, en soutenant la toiture, monter la garde autour de la demeure du dieu (la *cella*). Sur les deux petites faces du temple, le toit dessine un triangle appelé *fronton*, qui est parfois orné de statues. Le haut du mur de la maison est décoré de bas-reliefs, qui constituent la *frise*. Quand le temple est d'ordre dorique, comme le Parthénon, la partie supérieure de l'architrave supportée par les colonnes est composée de plaques à



FIG. 60. — PORTIQUE DES CALYPTADES
AUX ÉLÉMENTS DU FRONTON D'ATHÈNES.

trois rainures verticales, appelées *triglyphes*, qui alternent avec des plaques lisses ou ornées de reliefs, qui sont les *metopes* (fig. 56).

L'architecture grecque a employé trois ordres, c'est-à-dire trois types généraux de la construction à colonnes. Le plus ancien, auquel appartiennent le Parthénon, le temple de Zeus à Olympie, le temple d'Apollonia à Egine, les temples de la Sicile et de l'Italie méridionale

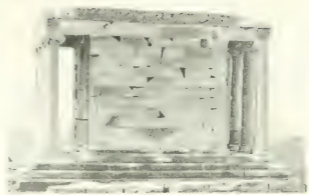


FIG. 55. — TEMPLE DE LA CONCORDIE, AGRIGENTO, SICILE. — V. LE DUC, *op. cit.*, p. 100.

Selinonte, Agrigente, Paestum), est appelé *dorique*, parce que les anciens croyaient qu'il avait été inventé par les Doriens. Dans l'ordre dorique, la colonne est peu élancée et couronnée d'un chapiteau très simple, formé d'une partie évasée dite *échine* et d'un dé nommé *tailloir*. Dans l'ordre ionique, dont les



FIG. 56. — GÉOMÉTRIE DES PALAIRES. — V. LE DUC, *op. cit.*, p. 101. — EST LE PARTHÉNON. — *Plan de l'Acropole d'Athènes*, par M. de Méville, 1845.

grands monuments sont en Asie Mineure, à Ephèse et à Priène, mais dont il y a aussi un spécimen charmant sur l'Acropole d'Athènes (fig. 61), la colonne est plus mince et couronnée d'un chapiteau qui est une sorte de coussinet à volutes. Enfin, l'ordre corinthien, employé surtout à l'époque romaine, pendant la Renaissance et de nos jours (Madeleine, Palais Bourbon, etc.), est caractérisé



FIG. 57. — TEMPLE DE LA CONCORDIE, AGRIGENTO, SICILE. — V. LE DUC, *op. cit.*, p. 100.

par une colonne couronnée d'un chapiteau qui figure une corbeille de feuilles d'acanthe.

L'ordre dorique et l'ordre ionique dérivent l'un et l'autre de la construction en bois. La colonne, à l'origine, est un poteau sur

lequel repose une poutre: le fût se fortifie au sommet pour supporter la poutre, par l'adjonction d'un de ou d'un coussinet, et cet évasement est l'origine du chapiteau. Le chapiteau corinthien a été imaginé à une époque où l'art grec avait oublié les nécessités de la construction en bois: comment aurait-on songé, sans cela, à faire supporter un fardeau par un bouquet de feuilles?

L'ordre dorique offre une apparence de solidité, de robustesse virile, qui contraste avec l'élégance un peu grêle et féminine de l'ordre ionique. L'ordre

corinthien éveillé l'idée du luxe et de la splendeur. Une des preuves les plus éclatantes du génie de la Grèce, c'est que la Renaissance et l'art moderne n'ont pas réussi à créer un nouvel ordre: notre architecture continue à vivre sur le trésor des ordres grecs, qui se prêtent aux combinaisons les plus variées.

Ce qu'il y a de plus admirable peut-être dans

le Parthénon, c'est la justesse des proportions. Le rapport entre la hauteur des colonnes, leur épaisseur, la hauteur des frontons et les autres dimensions du temple a été fixé avec une telle rectitude que l'ensemble n'est ni trop léger, ni trop lourd, que les lignes s'harmonisent pour donner à la fois l'impression de l'élé-



FIG. 64. — CAVALIERS DE LA ÉPISE
DES PANATHÉNÉES AU PARTHÉNON.
Musee Borghese, Rome. Musée Clémence, Louvre.



FIG. 65. — ZEUS, ATHÈNE ET PÉLÉE.
Fragment de la frise du Parthénon à Athènes.

gance et de la force. La perfection technique de la construction n'est pas moins étonnante. Les grands blocs de marbre, les tambours des colonnes sont réunis et ajustés à l'aide de goujons et de tenons en métal, mais sans ciment, avec des joints aussi exacts que ceux de la plus délicate pièce d'orfèvrerie. Jamais l'art moderne, qui use du ciment avec profusion, n'a pu rivaliser avec les ouvriers d'Ictinos.

Le Parthénon n'est plus qu'une ruine. Les Byzantins en avaient fait une église: une explosion l'a éventré en 1687; en 1688, lord Elgin l'a dépouillé de la plupart de ses sculptures, qui sont l'orgueil du Musée Britannique. Mais cette ruine est restée un



Fig. 59. — Athena, Fronton.



Fig. 60. — Athena, Propylées.
C. A. MUSEY, Propylées
et Erechthée.
Musée Britannique.

chef-d'œuvre et l'un des lieux de pèlerinage de l'humanité.

Un magnifique portique, les Propylées, donnait accès au Parthénon du côté de la mer: il était orné de peintures qui ont disparu. Le petit temple de Poseidon et d'Erechthée, au nord du Parthénon, est mieux conservé: il est flanqué d'un portique où, en guise de colonnes, l'architecte a employé des statues de femmes, que l'on appelait dans l'antiquité *Caryatides*, parce qu'on prétendait qu'elles figuraient des jeunes filles faites prisonnières dans la ville de Carvae en Laconie (fig. 60). On a pu reconstruire, après 1830, à l'aide de fragments découverts dans un bastion turc, un autre petit temple ionique, celui de la Victoire sans ailes ou *Aptère*, qui est situé en avant des Propylées (fig. 61).

Les frontons du Parthénon représentaient la naissance d'Athéna et la dispute entre Athéna et Poseidon pour la possession de l'Attique (fig. 62).



FIG. 64. TÊTE DE ZEUS.
STATUE DE PHIDIAS.

Musée de Ny-Carlsberg, près Copenhague.

Sur les metopes étaient sculptés les combats des Centaures et des Lapithes. La frise avait pour sujet la procession de la principale fête de la déesse, les Panathénées, où des jeunes filles des plus nobles familles, vêtues du long *chiton* à plis verticaux, venaient offrir à Athéna un nouveau voile tissé pour elle. Ces jeunes filles, portant des objets divers, marchent dans un imposant cortège où figurent des matrones, des soldats, des cavaliers, des vieillards, des sacrificateurs conduisant des taureaux à l'autel: elles s'avancent vers un groupe représentant les dieux, au milieu de la frise orientale, qui, heureusement, est l'un des mieux conservés que nous possédions (fig. 63-66).



FIG. 66.
STATUE EN
D'ATHÉNA
PROMACHOS.
Musée de Boston.



FIG. 70. COPIE
D'UNE ATHÉNA
ATTRIBUÉE À PHIDIAS.

(Musée de Dresde, la tête à Boston). D'après E. Cartwright, *Marbles and Sculpture of Greece*, vol. I, p. 101, fig. 101.

A l'intérieur du temple était une statue *chryselléphantine*, c'est-à-dire en or et en ivoire, qui représentait Athéna debout. Avec le Zeus assis, en or et en ivoire, du temple d'Olympie, c'était, au dire des anciens, le chef-d'œuvre de Phidias. Ces deux statues ont disparu; mais nous pouvons nous faire une idée de l'Athéna Parthénos par une petite copie en marbre découverte en 1880 à Athènes, près d'une école moderne appelée *Varrakeion* (fig. 67). Pour le Zeus, nous n'avons pas de copies, mais il est probable qu'une belle tête en marbre de la collection Jacobsen à Ny-Carlsberg (Danemark) reproduit assez exactement la majestueuse

physionomie du dieu (fig. 65). Une autre Athena de Phidias, colosse en bronze de 6 metres de haut, était placée devant le Parthénon, au nord-ouest. On l'appelait l'Athéna *Pro-machos*, c'est-à-dire gardienne ou sentinelle. Je crois en avoir découvert une petite copie de beau style dans une statuette aujourd'hui à Boston: elle provient des environs de Coblenz, où était stationnée, sous l'Empire romain, une légion surnommée *Minervia* (fig. 66).

Enfin, M. Furtwaengler, en combinant une tête de Bologne avec un torse de Dresde, a réussi à restituer une admirable statue, copie en marbre d'un original de bronze, qu'il considère, avec beaucoup d'autres savants, comme une Athéna de Phidias, celle que le maître avait sculptée à la demande des colons athéniens de l'île de Lemnos (fig. 70).

Pour les sculptures du Parthénon, les auteurs ne nous disent pas expressément qu'elles soient de Phidias: mais il est certain qu'elles ont été exécutées sous sa direction. On ne peut se faire une idée de cette série de chefs-d'œuvre sans en étudier les moulages au Louvre ou à l'École des Beaux-Arts: qu'il me suffise de vous montrer le groupe imposant des trois déesses, dites les trois Parques, appartenant au fronton oriental, dont les draperies sont d'une beauté inexprimable, et quelques autres fragments de la frise des Panathénées, désespoir de tous les artistes qui ont voulu en imiter la noble ordonnance, la majesté sans



FIG. 66. — TÊTE D'ATHÈNES
PROVENANT DE BOSTON. LES
DE PARATHÈNES.
COLLECTÉ À COBLENZ, 1870.
Musée de Boston.



FIG. 70. — TÊTE D'UNE STATUE D'APOLLON
DU COLONAT DE LEMNOS. BOSTON.
Musée de Boston.



FIG. 73. — APHRODITE DE MELOS.
(VÉNUS DE MILO).
Musée du Louvre. — Carte d'identité.

Je ne puis quitter Phidias, dont les élèves (Agoracrite, Alcamène) travaillèrent jusque dans les premières années du IV^e siècle, sans vous parler du chef-d'œuvre du Louvre, la statue découverte en 1820 dans l'île de Milo (fig. 73, 74). Mors que la majorité des archéologues d'aujourd'hui la placent vers l'an 100 avant J.-C., je suis convaincu qu'elle est de près de trois siècles plus ancienne: je crois même qu'elle ne représente pas Vénus, mais la déesse de la mer, Amphitrite, tenant un trident du bras gauche étendu, et qu'elle est un chef-

en phase et l'inquiétable variété (fig. 62-66). Une tête d'Artemis, provenant du fronton est du Parthenon, appartient au marquis de Laborde à Paris (fig. 71). Vous en remarquerez les formes puissantes, l'ovale robuste et un peu carré du visage. Cette tête présente deux caractères qui se retrouvent dans toutes celles de même provenance: la distance très faible entre la paupière et le sourcil, la vigoureuse saillie du bourrelet des paupières. Ce sont encore des souvenirs du style archaïque. L'impression dominante est celle d'une force sereine et sûre d'elle-même, qui se dégage de tout l'art de Phidias (cf. fig. 72). Mais il y a autre chose, dans la nature humaine, que la beauté sereine et forte: il y a l'enthousiasme, la rêverie, la passion, la souffrance aiguë ou discrète. Voilà ce qui restait à exprimer en marbre après Phidias: nous verrons comment ses successeurs y ont réussi.



FIG. 74. — TÊTE DE L'APHRODITE DE MELOS.
(VÉNUS DE MILO).
Musée du Louvre.

d'œuvre sorti de l'école de Phidias. Une des raisons que j'en donne, c'est qu'on retrouve en elle tout ce qui fait le génie de Phidias, et qu'on n'y trouve rien de ce qui lui est étranger. La Vénus de Milo n'est ni élégante, ni rêveuse, ni passionnée: elle est forte et sereine. Sa beauté est faite de noble simplicité et de dignité calme, comme celle du Parthénon et de ses sculptures. N'est-ce pas pour cette raison qu'elle est devenue et restée si populaire, malgré le mystère de son attitude tant discutée? Des générations troublées et fiévreuses y voient la plus haute expression de la qualité qui leur manque le plus, de cette sérénité qui n'est pas l'indifférence apathique, mais la santé du corps et celle de l'esprit.

(1886-1892-1893) — A. C. COHEN, *Historical and Scientific Researches on the Venus of Milo*, Paris, 1886, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.

Adolf Sauerländer, *Die Marmorstatue der Venus von Milo*, Leipzig, 1894, p. 11.
 L. Perron, *Le génie de la sculpture grecque*, Paris, 1894, p. 11.
 (11) — *Journal de Philologie*, S. REYNOLDS, *Le génie de la sculpture grecque*, Paris, 1894, p. 11.

PRAXITÈLE, SCOPAS, LYMPPE



FIG. 74.
EIRÈNE ET PLOÛTOS.

Museo Capitolino, Rome. —
Musée de Berlin.

lité de la pensée. À l'art serein du v^e siècle succéda un art méditatif, dont Praxitèle et Scopas furent les plus illustres représentants.

Le maître de Praxitèle, Céphissodote, nous est connu par une statue de la Paix, *Eiréné*, portant l'enfant *Ploutos* (la Richesse), dont il existe une bonne copie antique à Munich (fig. 74). La déesse incline sa tête rêveuse vers le jeune enfant, avec un air de sollicitude attendrie. Par ses proportions et les caractères de la draperie, ce groupe relève encore de l'école de Phidias; mais le sentiment qui l'inspire est déjà celui de Praxitèle.

La guerre du Péloponnèse, engagée par Périclès en 432, se termina, en 404, par la défaite et la prise d'Athènes. Ces désastres furent suivis d'une réaction politique et religieuse dont Socrate, en 399, fut la plus illustre victime. Cependant Athènes, bien que vaincue et humiliée par Sparte, ne cessa pas un instant d'être la capitale intellectuelle de l'hellénisme: on peut même assurer qu'au iv^e siècle sa royauté s'affermi et s'étendit encore. Mais son tempérament, mûri par de cruelles épreuves, avait changé. D'autre part, l'école philosophique fondée par Socrate et continuée par Platon portait ses fruits: elle enseignait la réflexion, le retour sur soi-même, accroissait la profondeur et la subtilité de la pensée.



FIG. 75.
EIRÈNE ET PLOÛTOS.

Museo Capitolino, Rome.

L'*Eirène* date probablement de 370 avant J. C.

Nous possédons de Praxitèle, ne vers 350, une œuvre originale qui a été retrouvée en 1877 dans le temple de Hera, à Olympie, au lieu même où elle avait été signalée par Pausanias. C'est un groupe représentant Hermès portant le jeune enfant Dionysos, que Zeus avait confié à ses soins (fig. 76, 77). L'analogie de la conception avec celle du groupe de Cephisodote a été remarquée depuis longtemps. Mais l'Hermès est plus détaché que l'Eiréné de la tradition de Phidias. On y trouve une grâce sinueuse, presque féminine, une intensité de vie spirituelle qui est un phénomène nouveau dans l'art. Le travail est d'une beauté dont ne donnent idée ni les photographies ni les moulages. Si l'on considère plus attentivement la tête, on y remarque deux caractères qui la distinguent de toutes celles du



Fig. 77. — TÊTE DE L'HERMÈS
DE PRAXITÈLE.
Musée d'Olympie.

v^e siècle : d'abord les cheveux, traités avec une liberté pittoresque et le parti pris d'en faire contraster la surface rugueuse avec le poli des chairs : puis, le front saillant et l'œil enfoncé dans son orbite, qui sont les indices matériels de la réflexion.

De nombreuses copies de l'époque romaine nous ont conservé, du moins dans leurs traits généraux, d'autres œuvres de Praxitèle, un Silène (fig. 78), un Satyre, deux Eros, une Artémis (fig. 79), peut-être un Zeus, deux Dionysos et un Apollon. La plus fameuse dans l'antiquité était une image d'Aphrodite nue sur le point d'entrer dans la mer, qu'on admira longtemps dans le temple de la déesse à



Fig. 76. — STATURE DE DIONYSOS ENVOYÉ.
C'est le même groupe que celui qui se trouve
à Olympie (Musée de Praxitèle).



FIG. 75. — ATHÉNIENS
DIEU HÉRÈME DE CARMÈS.
Peinture d'après Persée.
Mus. de Louvre.

mière, qui exclut tout reste de dureté et toute sécheresse. En cela se manifeste l'influence de la peinture sur la sculpture. La grande peinture attique nous est complètement inconnue; mais comme les anciens en ont loué les produits à l'égal de ceux de la sculpture, il est à croire qu'elle avait créé de vrais chefs-d'œuvre. Mais que le peintre le plus vanté du v^e siècle, Polygnote, avait été moins coloriste que dessinateur, ceux du iv^e siècle, Parrhasios, Zeuxis, Apelle, furent surtout des coloristes. Si nous avions conservé leurs tableaux, nous les trouverions peut-être plus voisins de Corrège que de Mantegna ou de Bellini.

Onide. Malheureusement, les copies qui nous en restent sont assez médiocres (fig. 76); mais lord Leconfield possède à Londres une tête d'Aphrodite qui, par la merveilleuse souplesse du travail et la suavité exquise de l'expression, peut être considérée comme très voisine d'un original du grand artiste athénien (fig. 77). Nous y voyons nettement accusés les caractères du type féminin tel que l'a conçu ce noble et charmant génie. De ronde qu'elle était, la forme du visage est devenue ovale; les yeux, au lieu d'être grands ouverts, sont demi-clos, avec cette expression particulière que les anciens qualifiaient d'« humide »: les sourcils sont peu accusés et l'atténuation des paupières inférieures est telle qu'elles se fondent, par des gradations insensibles, avec les plans voisins. Les cheveux, comme ceux de l'Hermès, sont modelés librement; enfin, l'ensemble atteste une préoccupation du clair-obscur, des jeux adoucis de l'ombre et de la lu-



FIG. 76. — TÊTE D'UNE COPIE ANCIENNE
DE L'APHRODITE DE KNIDE.
Par Praxitèle.
Vatican (Cliche Alinari)

La suavité d'une tête comme l'Aphrodite de lord Leconfield fait songer, en effet, à Corrége; on y admire cette qualité éminemment picturale que les critiques italiens appellent le *sfumato*, la dégradation vaporeuse des teintes, le fondu.

Il nous reste de la main de Scopas quelques têtes provenant des frontons du temple de Tégée vers 360. L'étude de ces fragments a permis de reconnaître le même style dans un bon nombre de marbres romains, copies d'œuvres de Scopas. On peut s'en faire une idée par deux têtes représentant l'une un guerrier des frontons de Tégée, l'autre un Héraclès imberbe (fig. 32). L'ovale est moins prononcée que dans Praxitèle, mais les yeux sont plus enfoncés et le sourcil forme un puissant bourrelet qui dessine au-



FIG. 31. — TÊTE D'APHRODITE.
Collection de lord Leconfield, Londres.

dessus des yeux comme un arc d'ombre. Ce caractère, joint à l'ondulation très accusée des lèvres, donne aux têtes de Scopas une expression passionnée et presque douloureuse: on y sent comme l'intensité d'un désir combattu, l'angoisse d'une aspiration inassouvie.

Telle est l'originalité de Scopas. Praxitèle a su rendre dans le marbre la rêverie langoureuse; Scopas, le premier, y a exprimé la passion.

Le troisième grand artiste du IV^e siècle, Lysippe, était plus jeune que les deux précédents: il fut le sculpteur attiré



FIG. 32. — TÊTES DE L'ŒUVRE DE SCOPAS.
Musée de Florence.

d'Alexandre le Grand et travailla surtout le bronze, alors que Praxitèle et Scopas étaient plutôt des marbriers que des bronziers. Lysippe naquit à Sicyone, ville du Péloponnèse: il prétendait n'avoir eu d'autres maîtres que la nature et le Doryphore de



FIG. 83. — COPIE DE L'AGONYMÈNE DE LYSIPPE.
Musée de Lille.
G. de V. — 1900.

se contentent d'être nerveuses et fines. Nous avons conservé au Vatican une



FIG. 85. — ATHLÈTE DE LEFFLER BORGHÈSE.
Musée du Louvre.

bonne copie de sa meilleure statue d'athlète. L'Apogonisme de Lysippe, qui se frotte le bras avec un strigile pour enlever l'huile et la poussière de la palestra (fig. 83, 84). Il est probable que le fameux *Lutteur Borghèse* du Louvre, qui est également un athlète, reproduit un original en bronze de Lysippe; le signataire de cette belle académie un peu froide, Agasias d'Éphèse, n'est manifestement que le copiste (fig. 85). Une statue d'athlète, découverte à Delphes, dont on peut voir le moulage au Louvre, est la copie libre d'un bronze perdu de Lysippe. Enfin, plusieurs statues d'Héraclès et d'Alexandre

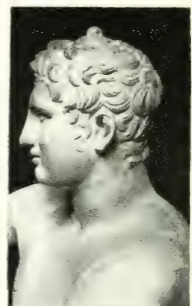


FIG. 84. — TÊTE DE L'AGONYMÈNE DE LYSIPPE.
Musée du Vatican.



FIG. 26. — CORYMBÉ DE LA MAUSOLÉE DE HALICARNAÏSE. (Musée de Dresde).

derivent d'originaux du même artiste. J'ai proposé de lui attribuer aussi celui d'une statue de femme dont il existe de nombreuses répliques: la meilleure, conservée au Musée de Dresde, a été découverte à Herulanum (fig. 36, 37). Ce type de femme, dont la tête offre des analogies avec celle de l'Apoxyomène,

est une des plus belles créations de l'art antique: elle est drapée avec tant de simplicité et de noblesse qu'on n'a cessé de l'imiter jusqu'à nos jours.

Quatre sculpteurs, Scopas, Bryaxis, Léocharès et Timothée, avaient travaillé, vers 340, à la décoration du Mausolée d'Halicarnasse, élevé par Artémise, reine de Carie, à la mémoire de son époux Mausole. Grâce à des fouilles pratiquées en 1857 par Newton, le Musée Britannique possède une série de statues et de bas-reliefs qui décoraient autrefois ce Mausolée. Deux belles statues, représentant Mausole et Artémise, couronnaient le monument (fig. 38). L'image de Mausole est l'un des plus anciens portraits que nous possédions de l'art grec, d'autant plus remarquable que la physionomie du modèle n'est pas celle d'un Hellène, mais d'un Carien, c'est-à-dire d'un demi-barbare. Les draperies, modelées avec une entente sou-



FIG. 27. — PROFIL DE LA STATUE DE LA GRANDE HELICARNAÏSE. (Musée de Dresde).



FIG. 38. — ARTEMISIE ET MAUSOLE. Statues de l'entrée du Mausolée. (Musée Britannique, Carie, vers 340).



FIG. 59. — GRECS ET AMAZONES COMBATTANT.
*Bas-relief de la frise de Marsoie à Rome, Musée
 des Beaux-Arts.*

veraine des jeux de la lumière et de l'ombre, marquent comme un achèvement vers le chef-d'œuvre de la draperie antique, qui est la Victoire de Samothrace.

Les bas-reliefs du Mausolée ont pour sujet une bataille de Grecs et d'Amazones; il est très instructif de les comparer

à la frise du Parthénon. On y trouve tous les caractères de l'art

nouveau, le goût des mouvements vifs et imprévus, la recherche de l'effet et du pittoresque, une élégance qui n'exclut pas la force, mais qui touche parfois au raffinement (fig. 59).

Les anciens se demandaient déjà s'il fallait attribuer à Scopas ou à Praxitèle le célèbre groupe de Niobé et de ses enfants, victimes des flèches d'Apollon et d'Artémis. On conserve



FIG. 60. — NIOBÉ
 ET SA FILLE JEUNE FILLE.
Musée de Florence.



FIG. 61. — NIKÉ (Victoire)
 DE SAMOTHRAÇE.
Musée du Louvre.

à Florence, à Rome, au Louvre et ailleurs des copies antiques, inégalement habiles, de plu-

sieurs figures de cet ensemble. A en juger par ces copies, les originaux devaient appartenir à l'école de Scopas. Au centre était Niobé avec sa plus jeune fille, groupe dont il existe une copie à Florence (fig. 60). Le motif, pathétique entre tous, celui d'une mère qui voit tuer sa fille à côté d'elle, est traité avec une simplicité pleine de noblesse; il n'y a rien encore de l'angoisse

physique, des contorsions douloureuses de Laocoon (fig. 60). L'enfant, pressée contre sa mère, est une admirable invention de l'art. Sa tunique transparente, plaquée sur son jeune corps et ondulée de mille petits plis, témoigne de l'influence de la peinture sur la sculpture. Nous retrouverons dans la Victoire de Samothrace une tunique diaphane et plissée de même. C'est encore à la Victoire de Samothrace que fait songer une autre belle figure du groupe des Niobides, connue par une excellente copie du Vatican: cette fois, l'analogie se révèle surtout dans le mouvement et dans le jet pittoresque de la draperie.

La Victoire de Samothrace, que le Louvre a le bonheur de posséder, est datée avec assez de précision: elle a été sculptée, sonnant de la trompe sur l'avant d'une galère, pour commémorer une victoire navale remportée en 306, dans



FIG. 61. — VICTOIRE DE SAMOTHRACE.
Musée du Louvre.

les eaux de Chypre, par Démétrius Poliorète sur la flotte de Ptolémée (fig. 61). Deux influences dominaient alors dans la sculpture grecque, celle de Lysippe et celle de l'école de Scopas: c'est de cette dernière que relève la Victoire. Par l'élan invincible et l'énergie conquérante, par le frémissement de la vie ajouté au marbre, par l'heureux contraste entre l'envolée tumultueuse du manteau et l'adhérence de la tunique sur le ventre et sur les cuisses, cette statue est la plus belle expression du mouvement qui nous soit restée de l'art antique. Le sculpteur n'y a pas seulement traduit la force musculaire, la triomphale élégance, mais l'in-

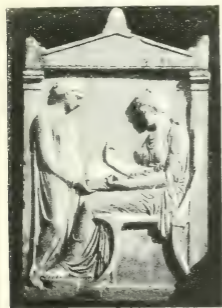


FIG. 62. — SULLY PRUDHOMME
et H. J. H. J. H. J. H.

tensité de la brise de mer, de cette brise que Sully-Prudhomme a fait passer dans un vers ailé comme elle:

Un peu du grand zéphir qui souffle à Salamin....

Une statue de grandeur naturelle, représentant Demeter assise, en deuil de sa fille Perséphone enlevée par Pluton, a été découverte par Newton à Cnide et se trouve au Musée Britannique (fig. 62). C'est une œuvre des environs de l'an 340 avant J. C.,



FIG. 64. — FRAGMENT
D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE ATTIQUE.
Musée d'Athènes.

ou se révèle la double influence de Praxitèle et de Scopas. On l'a souvent rapprochée des images de la Mère douloureuse, *Mater dolorosa*, que l'art de la Renaissance a multipliées. Mais, à y regarder de près, les différences sont plus profondes que les analogies. La douleur de la mère païenne est contenue et tout intérieure: elle s'affirme et s'exhale moins qu'elle ne se laisse deviner. Nous verrons que les anciens, après le iv^e siècle,

n'ont pas reculé devant l'expression réaliste de la souffrance physique la plus intense; mais ils n'ont montré la douleur morale que discrète et atténuée. Une image comme celle de la *Mater dolorosa* de Rogier van der Weyden est étrangère au génie de l'antiquité.

Ce caractère de tristesse discrète fait le charme de tant de stèles funéraires, œuvres d'artistes anonymes, qui sont parmi les produits les plus délicats et les plus purs de l'art attique au iv^e siècle (fig. 63-65). Les regrets des survivants y sont marqués avec tant de réserve qu'on a pu parfois se méprendre sur leur signification et croire qu'elles représentaient plutôt les morts réunis aux membres de leur famille dans le séjour élyséen

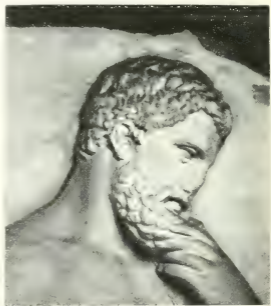


FIG. 67. — FRAGMENT
D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE ATTIQUE.
Musée d'Athènes.

des bienheureux. L'expression du

desespoir ne s'y rencontre jamais: les gestes, comme les physiologies, sont placides: seule, une légère inclinaison des têtes révèle la pensée intime du sculpteur. Un des plus beaux exemples que l'on puisse citer de ces monuments est la stèle athénienne où paraît une morte assise, tirant un bijou d'une petite cassette que lui présente sa servante (fig. 63). C'est toujours l'image de la défunte dans une des occupations familières de sa vie terrestre: il n'y faut point chercher de sens mystique, ni la promesse d'une vie heureuse d'outre-tombe. Avec quelle subtilité vraiment attique est tissé le voile de tristesse répandu sur ces charmantes figures! Combien est noble ce deuil sans larmes qui se dissimule avec une sorte de pudeur et, sur une tombe fermée de la veille, rappelle le sourire de la charmante envolée! Nous avons bien des moyens, heureusement pour nous, de pénétrer dans l'intimité de l'esprit attique. Nous pouvons lire Euripide et Platon, Xenophon et Isocrate, les fragments de Menandre, regarder des centaines de statues et de vases peints. Mais rien, pas même les plus belles pages de Platon, ne peut nous rendre cette antiquité si familière, nous en faire sentir aussi profondément le goût épuré et la grâce toute de nuances qu'une promenade à travers le Céramique d'Athènes, le quartier des tombes, où l'on respire au printemps, parmi les senteurs du thym et de la menthe, celle de cette fleur unique et immortelle du génie humain, l'atticisme.

BIBLIOGRAPHIE. — M. COLEMAN, *Histoire de la Sculpture grecque* I-II Paris 1867. (Joints sur le Mausolée d'Halicarnasse, les Niobides, etc.). — E. GARDNER et S. REINACH, *Ouvrages cités*, p. 55; KAYSER, *Denkmäler Isonpag*, 1890; *Praxitelesische Studien* I 1892. (avec B. GÖTTSCHE, *Römische-Mittheilungen* I-IV 1884, p. 186 sur Sisyphos); G. MENAGE, *Feuilles de lecture Bulletin de correspondance hellénique* 1890, I, XXV, p. 241; DE BOERHOUT, *Lysippe et le vase de Dauschos* in *Diplom-Bulletin*, 1892, I, XXIII, p. 129; S. REINACH, *Stromboli* in *Revue mensuelle*, 1904, I, p. 30; *Le Lysippe féminin de Lysippe* (*ibid.*), 1900, II, p. 380; sur l'Herculanaise de Dresde); O. RAYER, *Monuments des Antiquités* I-II 1894; L. LANTIER, Bourgeois, C. B. SEYDIZ, *Niobe und die Niobiden* (Vienne), 1883; A. F. LEWANDZOFF, *Mysterien der Griechen*, eine Analyse dans la *Revue critique* 1891, I, p. 67; P. GUYON, *Statues et tombeaux de l'Attique* (Paris), 1892; A. MICHON, *Die griechische Plastik* (Paris), 1901; A. MICHAËLIS, *Von griechischen Marmor-Grabsäulen* (Berlin), 1900, p. 200.



HUITIÈME LEÇON

L'ART GREC APRÈS ALEXANDRE

En 336 avant J.-C., Alexandre de Macédoine succéda à son père Philippe: il n'était âgé que de vingt ans. Après avoir consolidé en Grèce l'œuvre de son père, pris et ruiné Thèbes, soumis Athènes, il conquiert successivement l'Asie Mineure, la Syrie, l'Égypte, la Perse, la Bactriane, le nord de l'Inde et mourut à

Babylone en 323. Ses généraux se partagèrent son immense empire et firent régner la civilisation grecque depuis les rives du Nil jusqu'à celles de l'Oxus et de l'Indus. L'Inde, qui avait reçu de la Perse les rudiments de ses arts, devint alors l'élève de la Grèce, mais une élève capricieuse et dont le tempérament, ennemi de toute règle et de toute mesure, devait enfanter un style tout différent.

Les conséquences de la conquête d'Alexandre furent graves pour l'hellénisme et pour l'art grec. Athènes cessa d'en être le centre: elle eut pour héritières intellectuelles, en Égypte, l'Alexandrie des Ptolémées, — en Syrie, l'Antioche des Séleucides, — en Asie Mineure, la Pergame des Attalides. Ainsi déraciné, devenu quasi universel, l'hellénisme perdit



FIG. 66. — GAULOIS SE TENANT
APRÈS AVOIR TUÉ SA FEMME.
Ancienne collection Ludovisi.
Musée des Thermes à Rome.

en pureté ce que son empire gagnait en étendue. En même temps, le régime politique changea: au lieu des petits États grecs, avec leurs cités libres, on eut des monarchies orientales, avec des souverains héréditaires et presque absolus. L'art travailla surtout pour ces souverains, pour les capitales nouvelles qu'ils voulaient embellir: il chercha souvent à éblouir par la grandeur matérielle, par le faste, et visa plutôt à l'effet qu'à la perfection de la forme et du travail.

On appelle *époque hellénistique*, par opposition à l'*époque hellé-*

nique, la période comprise entre la mort d'Alexandre (323) et la conquête de la Grèce par les Romains (146). L'art y poursuivit une évolution rapide et subit une transformation profonde que l'on ne peut pourtant pas qualifier de *décadence*, puisqu'on vit alors apparaître ou se développer des éléments nouveaux dont l'art moderne a recueilli l'héritage. Après la force seraine (Phidias), la grâce langoureuse (Praxitèle), la passion (Scopas), l'élégance nerveuse (Lysippe), il restait à exprimer



FIG. 97. — GAULOIS MÔLEANT.
Musée de Capibole à Rome. (Cl. G. Anderson.)

la souffrance physique, l'angoisse, les mouvements desordonnés et tumultueux de l'âme et du corps : c'est ce que firent admirablement les écoles de Rhodes et de Pergame.

Mais ce n'est pas tout. Après avoir fixé les types des dieux et des héros, sculpté des amazones et des athlètes, l'art devait apprendre encore à figurer l'homme individuel, créer le portrait : il devait aussi faire entrer dans sa sphère des hommes qui n'étaient ni des dieux ni des Hellènes, représenter, avec le sentiment de la réalité et du pittoresque, des Barbares tels que les Ethiopiens et les Gaulois. C'est ce qu'on fit surtout à Pergame et à Alexandrie. La sculpture de genre, celle qui traite familièrement des sujets familiers, existait à peine ; les Alexandrins la développèrent, suivant en cela



FIG. 98. — ATHÈNE
HEURSSANT UN GEANT.
Fragment de la frise de Pergame.
Musée de Berlin. (Cl. G. Lory et H.)

l'exemple que leur donnait l'art de la vieille Égypte. Enfin, à côté des dieux et de l'homme, il y avait la nature, jusque-là trop négligée ; les artistes hellénistiques enseignèrent au monde l'art du paysage ; les scènes champêtres, en leur naïveté rustique, firent

leur apparition non seulement dans la peinture, mais dans le bas-relief et la statuaire. Tous ces progrès, toutes ces nouveautés intéressantes furent réalisés en moins de deux siècles. L'époque qui a vu cela est une des grandes époques de l'esprit humain.

Parmi les capitales hellénistiques, la mieux connue aujourd'hui est Pergame (au nord de Smyrne). Vers 240 avant J.-C., le roi Attale repoussa les Gaulois qui avaient envahi l'Asie Mineure après avoir dévasté Delphes en 278. Pour commémorer ses succès, il dedia des statues de bronze représentant des Gaulois vaincus. On a retrouvé à Rome, au xv^e siècle, des copies en marbre de



FIG. 96. — LAOCOON ET SES FILS.
(Musée de Vatican.)

plusieurs d'entre elles; les deux plus grandes sont celles d'un Gaulois se tuant après avoir tué sa femme, et la célèbre statue dite à tort le *Gladiateur mourant* (fig. 96, 97). Ce prétendu gladiateur est bien un Gaulois, car il porte un *torques* au cou, et son type physique, comme son bouclier et sa trompe guerrière, n'ont rien de grec. Le *Gaulois mourant* est une œuvre réaliste et pathétique à la fois: le sculpteur grec — il s'appelait Epigonos — s'est intéressé à ce brave et robuste barbare qui était venu mourir si loin de sa patrie, entraîné par une indomptable soif d'aventures. Le traitement du

marbre rappelle celui du *Lutteur* du Louvre et permet de rattacher le *Gaulois* à l'école de Lysippe. Plus tard, après de nouveaux succès, vers 166, un autre roi de Pergame, Eumène II, éleva, sur l'Acropole de Pergame, un autel colossal en marbre blanc, dédié à Zeus, dont les restes ont été rendus au jour par une mission archéologique allemande. La base de cet autel était décorée d'une frise en haut relief représentant le combat des Dieux et des Géants (fig. 98). Aux yeux des Hellènes, il y avait là une allusion à des événements contemporains: les Géants de la fable étaient les Gaulois et les Dieux étaient les Grecs d'Asie.

Une centaine de mètres de cette frise, dont les figures ont deux mètres de haut, ont été déterrés de 1880 à 1890 et transportés au Musée de Berlin. C'est l'ensemble décoratif le plus imposant qui nous soit resté de l'antiquité: la première impression, à la vue de ces sculptures colossales, est l'éblouissement. A l'examen, des défauts apparaissent — tendance à l'enflure, monotonie dans l'agita-

tion et dans la violence: mais que de morceaux achevés, quelle maîtrise du ciseau, quelle richesse de motifs! Si l'on cherche, dans l'art moderne, des points de comparaison, on ne trouve que des figures ou des groupes isolés, le *Milon* de Puget, la *Marseillaise* de Rude; mais de pareil ensemble, ni la Renaissance, ni le XIX^e siècle n'en ont produit. Rien de plus puissant que la figure de Zeus combattant, de plus émouvant que le Géant terrassé en faveur duquel intercède sa mère Gaea (la Terre), émergeant du sol à mi-corps pour arrêter le bras d'Athéna. Ce n'est pas une des moindres qualités de l'art de Pergame que d'avoir célébré des victoires sans refuser sa sympathie aux vaincus.

Cette éloquence de la douleur physique, si touchante dans la tête du jeune Géant (fig. 101), est poussée plus loin encore dans le fameux

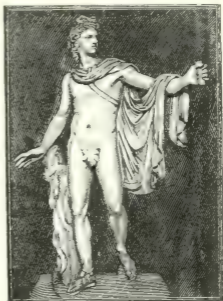


FIG. 100. — APOLLON
DIT DE BELVEDÈRE.
Musée du Vatican.

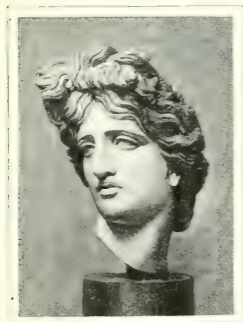


FIG. 101. — TÊTE D'APOLLON
Musée Britannique.
*Andréas
avec le comte de Pourtales.*

groupe du *Laocoon*, au Vatican, œuvre de trois sculpteurs de Rhodes qui l'exécutèrent vers l'an 100 avant J.-C. (fig. 100). Aujourd'hui que nous connaissons les merveilles du grand art attique, le *Laocoon* ne paraît plus, comme au temps de Lessing, l'expression la plus élevée du génie grec: mais c'en est, à coup sûr, la plus pathétique et la plus émouvante. Le prêtre troyen, enlacé par des serpents, voit périr ses deux fils à côté de lui et exhale sa vie dans un cri suprême de détresse. Douleur purement physique, a-t-on dit, et cette critique, qui peut sembler délicate, a fait fortune. Mais, dans le *Laocoon*, la douleur de l'homme expirant ne se double-t-elle pas de celle du père? Et pourquoi la douleur de *Laocoon* serait-elle moins

intéressante que celle des martyrs dont l'art moderne a si volontiers figure les supplices? Un genre de snobisme très répandu

consiste à mesurer de l'art grec après Phidias, comme de l'art italien après Raphaël: le moindre défaut de ceux qui s'y complaisent est de ne rien comprendre à l'évolution de l'art. Si l'art grec s'en était tenu aux frontons du Parthénon, il aurait été aussi incomplet en son genre que ceux de l'Assyrie et de l'Égypte; on ne peut en saisir la grandeur incomparable qu'à la condition de l'admirer à la fois dans les produits de sa jeunesse, de son adolescence et de son âge mûr.

Les mêmes préjugés d'esthétique intolérante ont pesé, depuis le milieu du xix^e siècle, sur le célèbre Apollon qui orne le Belvédère du Vatican (fig. 100). C'est la copie d'une statue de bronze qui



FIG. 102. — CENTAURE ET ÉROS.
Musée de Louvre. (Collection Guadagnoli.)

a dû être sculptée peu d'années après la mort d'Alexandre et dont on attribue, sans preuves convaincantes, l'original à Léocharès, un des artistes qui, sous la direction de Scopas, avaient travaillé au Mausolée. Le corps d'Apollon offre un contraste parfait avec ceux des dieux et des géants de la frise de Pergame. Là, les muscles sont tous indiqués avec insistance, l'artiste éprouve comme une jouissance à les faire saillir: ici, le squelette est enveloppé par la chair et l'épiderme: la recherche de l'élégance l'emporte sur l'expression de la force. La tête de l'Apollon du Belvédère présente

des caractères qui la rattachent à l'école de Scopas. Le dieu vient de lancer une flèche et son regard est courroucé: mais il est en même temps passionné et inquiet. Les dieux, dans l'art hellénistique, ne connaissent plus la sérénité olympienne; même victorieux et tout-puissants, ils sont tourmentés.

Ce caractère est bien plus apparent encore dans une admirable tête d'Apollon, jadis à Paris, qui a passé de la collection Pourtalès au Musée Britannique et qui offre comme un air de famille avec celle de l'Apollon du Belvédère (fig. 101). Pourquoi l'Apollon Pourtalès semble-t-il souffrir? Est-ce, comme on l'a dit, le délire musical qui l'agite? La question n'a pas encore reçu de réponse satisfaisante. Mais quelle distance entre cette douleur ou cette inquiétude qui tire les traits d'un beau visage et la tristesse discrète de la Déméter de Cnide! Ici, l'art grec atteint la limite de

l'esthétique païenne, limite que l'art moderne n'hésitera pas à franchir quand il représentera la Vierge et saint Jean fondant en larmes au pied de la Croix.

Une tête de vieillard où se peint la souffrance, qui fait partie de la collection Barracco à Rome, aurait sans doute provoqué de vives controverses si l'on n'y avait reconnu la réplique d'une tête de Centaure tourmenté par Eros, groupe hellénistique dont une belle copie est conservée au Louvre (fig. 102). Mais Eros n'inflige au Centaure aucune torture matérielle: il n'est que le symbole de l'aiguillon de l'amour. Ainsi la passion malheureuse ou inassouvie peut imprimer ses stigmates au visage comme la morsure des serpents de Laocoon. Excellant à rendre les émotions vives et douloureuses, l'art hellénistique en cherche même les motifs dans des sujets de mythologie galante: il y trouve l'occasion d'affirmer sa maîtrise et d'intéresser en éveillant la sympathie.

L'époque hellénistique a vu s'élever une foule de temples plus grands et plus richement ornés que le Parthénon, mais d'un travail plus hâtif et d'un style moins pur. Malheureusement, des statues et

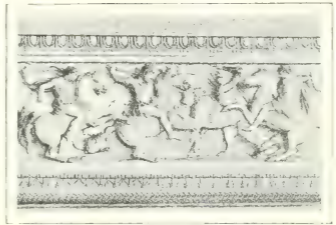


FIG. 105. — FRAGMENT DU SARCOPHAGE
D'ALEXANDRE.
Musée de Constantinople.

des bas-reliefs qui les ornaient, il ne nous est parvenu que peu de chose. Pour se faire une idée des grandes compositions en relief de cette époque, il faut étudier le magnifique sarcophage qui a été découvert en 1873 à Sidon et que possède le Musée de Constantinople (fig. 105). Ce sarcophage en marbre attique, qui date de l'an 300 environ, est décoré d'épisodes de la vie d'Alexandre le Grand et contenait sans doute la dépouille d'un de ses compagnons, devenu puissant et riche par sa faveur. C'est une œuvre déjà eclectique, en ce sens qu'outre l'influence de Scopas, qui est dominante, on y reconnaît celle de Lysippe et d'autres encore: mais le grand artiste qui a conçu et dessiné ces scènes n'en avait pas moins sa personnalité et son génie. Non seulement le sarcophage dit d'Alexandre est un des chefs-d'œuvre de l'art grec, mais c'est, de tous les chefs-d'œuvre de cet art, celui qui nous est parvenu le plus intact, tant dans le modèle des figures, qui semble d'hier, que dans le charme délicat de leur poly-

chromie. L'art hellénistique est là, bien qu'au début de la période qu'il caractérise, avec toutes les promesses de son développement ultérieur : la vie, le mouvement, l'émotion, le réalisme dans les costumes et dans les accessoires. Et l'on se demande ce qui doit plus étonner, ou du génie qui a produit une telle œuvre, ou de la fantaisie du chef militaire qui l'a fait enfouir, aussitôt achevée, dans un caveau obscur et inaccessible, où le hasard d'une fouille heureuse l'a fait découvrir, en compagnie de plusieurs autres, pour la gloire de l'art grec et la joie des yeux.

BIBLIOGRAPHIE. — M. COLIGNON, L. GOMBERG, S. REINACH, *Ouvrages cités*, p. 277; M. COLIGNON et E. FOSTERBOLL, *Prizma*, PARIS, 1900; F. FULWANGEL, *Masterpieces*, LONDRES, 1865; L'APOLLON du BELVEDÈRE, S. REINACH, *Les Grands dans l'Art antique*, PARIS, 1886; HANDBOOK et E. REINACH, *L'ac. Necropole royale à Sidon*, PARIS, 1892; E. REINACH, *Les Strophages de Sidon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. p. 36; E. BAUSER, *Die neu attischen Reliefs*, STUTTGART, 1891; E. SCHWABE, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Pala'zo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild*, LEIPZIG, 1890; *Das Bildnis Alexanders des Grossen*, LEIPZIG, 1903; E. COHENARD, *Le Bas-relief romain*, PARIS, 1899; — Origines grecques de l'art indien-bouddhique: J. DARMESTETER, *Revue critique*, 1897, t. p. 6; SYLVAIN LÉVI, *Revue des Études grecques*, t. IV, 1891, p. 11; A. GÜNTHER, *Handbuch der Buddhistischen Kunst*, 2^e ed., BERLIN, 1899; A. FROSTER, *Sculptures gréco-bouddhiques* (*Monuments Piot*, t. VII, p. 36).



NEUVIÈME LEÇON

LES ARTS MINEURS EN GRÈCE

L'ARTISAN grec était naturellement porté à faire œuvre d'artiste. Qu'il s'agit pour lui d'orner un vase, un trépied, un miroir, de modeler une figurine en terre cuite, de graver un cachet ou un coin monétaire, il exécutait son travail avec le désir instinctif de plaire à l'esprit et de réjouir les yeux. Même dans les besognes les plus humbles, il se montrait l'imitateur et parfois l'émule des grands artistes de son temps. On peut dire, à cet égard, qu'il n'y a pas de différence essentielle, en Grèce, entre le grand art et l'art industriel, tant les artistes et les artisans cherchaient leurs inspirations aux mêmes sources et témoignaient de la même sûreté de goût.

Les monuments du grand art sont malheureusement peu nombreux et presque toujours mutilés, car ils étaient d'ordinaire exposés à la surface du sol et ont été, pour la plupart, détruits ou endommagés. Ainsi, nous ne possédons pas cinquante statues antiques de bronze — j'entends de statues de grandeur naturelle — et, dans le nombre, il n'y en a guère que quinze qui puissent remonter à l'époque grecque. Mais les monuments des arts mineurs étaient très souvent ensevelis avec les morts : on les retrouve en foule dans les tombeaux, souvent dans l'état même où ils y ont été déposés par les anciens. Pour ne citer que peu d'exemples, les grandes tombes de la Crimée et de l'Etrurie ont fourni des bijoux d'or d'une beauté de travail incomparable : les nécropoles de l'Asie Mineure, de la Grèce, de la Russie méridionale, de l'Etrurie, de la Tripolitaine, nous ont rendu des milliers de vases peints, de figurines en terre cuite, de verreries, de pierres gravées ayant servi de



FIG. 101. — VASE D'ARGENT
DÉCOUVERT À MÉSSE (COLLÉCQUL,
Musée de Saint-Germain-en-Laye).

cachets. De même, les petits bronzes ont beaucoup mieux échappé que les grandes statues de métal aux causes de destruction qui menacent les objets dont la matière a du prix. Ces bronzes, sta-



FIG. 107. — NOUVEAUX AÉDÉPANDINES II.
Reliefs antiques de la Villa de Velletri.

tuettes ou reliefs, nous font connaître beaucoup de motifs de la statuaire qui, sans eux, ne seraient pas venus jusqu'à nous; mais la plupart ne sont pas des copies; ils ont été conçus pour être exécutés à petite échelle. Enfin, les pierres gravées ou gemmes, grâce à leur dureté, les monnaies, grâce à leur nombre et à leur petitesse relative, se sont conservées par milliers et fournissent à l'histoire de l'art des matériaux aussi précis qu'abondants.

En dehors des bijoux — colliers, bracelets, boucles d'oreilles — qui ont été recueillis dans les tombes, nos Musées possèdent de magnifiques vases en argent repoussés et ciselés que le hasard a préservés de la cupidité des hommes, soit qu'ils fussent ensevelis au centre d'énormes tumulus difficiles à explorer (vases de Crimée à l'Ermitage de Saint-Petersbourg), soit qu'ils composassent les trésors de temples ou de particuliers, soigneusement cachés, à l'époque des invasions barbares, par leurs gardiens ou leurs possesseurs (vases de Hildesheim en Hanovre au Musée de Berlin, de Bernay dans l'Eure au Cabinet des Médailles à Paris), soit enfin qu'ils

aient été perdus au cours d'une bataille (fig. 104). Une admirable collection de vases et d'objets d'argent, donnée par M. E. de Rothschild au Louvre, a été découverte sous les cendres du Vésuve, à Boscoreale près de Pompéi. Les vases antiques de métal sont souvent décorés de plaques en relief, fondues et ciselées à part.

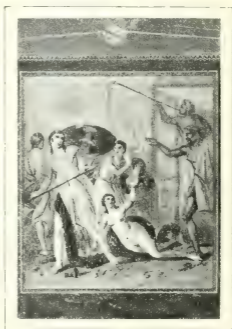


FIG. 106. — ACHILLE
PARMI LES FILLES DE SCYROS.
Peinture de Pompéi.

qui, offrant plus de résistance aux actions chimiques que les vases eux-mêmes, sont parvenues seules jusqu'à nous.

Les grands ouvrages de la peinture antique ont tous disparu : Polygnote, Zeuxis, Parrhasios, Apelle ne sont guère pour nous que des noms. La meilleure fresque que l'on puisse citer, la scène nuptiale dite *Noces Aldobrandines* au Vatican, tant admirée de Poussin, laisse deviner la grandeur de nos pertes, mais n'est que le reflet d'une belle œuvre (fig. 105). On peut en dire autant des mosaïques, imitations un peu grossières de peintures à l'aide de cubes de pierre multicolores, dont on ornait, surtout à l'époque romaine, les pavés et quelquefois les murs. Une des plus belles mosaïques connues, qui représente la bataille d'Issus (à Naples), paraît être, comme beaucoup d'œuvres du même genre, la copie d'une peinture exécutée à Alexandrie. Les nombreuses fresques découvertes à Pompeï, à Herculanium, à Rome, en Égypte, sont, pour la plupart, des ouvrages décoratifs de faible valeur et toutes, d'ailleurs, postérieures à l'époque grecque (fig. 106, 107). L'Égypte a fourni une série de bons portraits réalistes, appartenant aux premiers siècles de l'Empire romain, qui sont de



FIG. 107. — LE BÉRYGIEN PARIS
JUGANT LES TROIS BLESSÉS.
Peinture de Pompeï.

précieux spécimens de la peinture à la cire (*encaustique*). Mais, à défaut des œuvres de Polygnote ou de Micon, nous avons les vases peints de leur époque, inspirés de leur style et des motifs qu'ils ont créés. Le Louvre en possède la collection la plus riche et peut-être la mieux classée qui soit au monde : quelques mots suffiront pour en indiquer les divisions essentielles.

Il a déjà été question des vases mycéniens (1600 à 1100 avant

1. Au milieu, la fiancée causant avec une femme (paranymphe); le fiancé est assis sur le seuil de la demeure; la fiancée est couronnée, ainsi que la paranymphe. A côté de la paranymphe, une autre femme tient une patère avec de l'huile pour les libations. A gauche, apprêts du bain; à droite, célébration d'un sacrifice. Cette peinture fut découverte en 1606 à Rome et appartient d'abord au cardinal Aldobrandini, d'où le nom qu'elle porte encore aujourd'hui.



FIG. 103. — VASE DE COUVERT
AU DIPYLON A ATHENES.
(Musée d'Athènes.)

d'où le nom de vases *diplyliens* sous lequel ils sont connus (fig. 103). Vers 750 paraît un style nouveau, caractérisé par une ornementation en zones qui rappelle celle des tapis orientaux: on désigne ces vases sous le nom de *corinthiens* (fig. 104). Le fond est jaune clair, les figures noires, avec des rehauts blancs et violets. Enfin, vers l'an 600, commence la céramique grecque à figures noires sur fond rouge, qui dure encore vers l'an 500, date après laquelle prévalut peu à peu un style nouveau, la peinture rouge sur fond noir. Ces deux sortes de vases sont souvent qualifiées



FIG. 104. — VASE CORINTHIEN.
(Musée de Munich.)

WOLKMAN, Histoire de la Peinture, t. I. Seemann, éditeur.

1. La poterie à décor géométrique avait été fabriquée avant l'époque mycénienne, non seulement en Grèce, mais dans toute l'Europe, où ce style persista jusqu'à l'époque de l'Empire Romain et même au-delà.

d'étrusques, parce qu'on les a trouvés en grand nombre dans les tombes de l'Etrurie: mais cette désignation est inexacte, car il est certain que presque tous les vases étaient fabriqués à Athènes, du moins au v^e siècle, et que *tous les vases de beau style* découverts en Etrurie sont de provenance athénienne.

Le style des vases à figures noires est archaïque, mais atteste déjà une sûreté de dessin remarquable (fig. 110). Parmi les vases à figures rouges qu'Athènes produisit en masse de 500 à 400 et que l'on fabriquait encore au iv^e siècle (fig. 111), il y a des chefs-d'œuvre signés des potiers ou des peintres auxquels nous les devons: deux au moins de ces noms d'artisans, Euphronios et Brygos, méritent d'être généralement connus.

Une classe particulièrement intéressante de vases athéniens est celle des lécythes à fond blanc et à figures polychromes, fabriqués spécialement pour être déposés dans les tombeaux. Les sujets se rapportent pour la plupart au culte des morts. Il y a la des des-



FIG. 110. — ATHENA MONTANT SUR SON CHARIOT.
Vase à figures noires, Musée de Würzburg.

signs qui comptent parmi les plus exquis de tous les temps, par exemple cette scène où Hypnos (le Sommeil) et Thanatos (la Mort), en présence d'Hermès (Mercure), portent doucement une jeune femme au tombeau (fig. 112).

Après la guerre du Péloponnèse, Athènes cessa d'être le centre exclusif de la fabrication des vases: de grands ateliers s'établirent dans l'Italie méridionale. C'est là qu'on modela et qu'on peignit les vases énor-



FIG. 112. — HERMÈS ET LE SOMMEIL,
FOND BLANC, DÉPEINTURE À FIGURES COULEES.
(Musée de Vienne).

mes qui attirent tout d'abord l'attention dans les Musées, bien que les peintures en soient souvent très médiocres. Celle que



FIG. 112. — LE KYLIX BLANC ATHÉNIEN.
Musée d'Athènes.

reproduit notre figure 113 est fort belle et se voit sur une grande amphore du Musée de Munich; elle représente le monde infernal, sujet assez fréquemment traité à cette époque (vers 350), mais rare à la belle période de l'art. La fabrication des vases à figures rouges cessa, en Italie même, vers 280 avant J.-C. Ils furent remplacés par des vases à couverte noire ou rouge et à reliefs, qui sont des imitations des vases de métal. Les reliefs étant produits à l'aide de moules, on pouvait en multiplier facilement les exemplaires; mais c'était là de l'industrie, au sens moderne du mot, plutôt que de l'art. Dans la céramique peinte, il n'y a peut-être pas un seul exemple de deux vases absolument identiques; les ouvriers athéniens avaient horreur de la copie servile et ne travaillaient même pas à l'aide de patrons ou de poncifs.

Les types des vases grecs sont très variés; une image d'ensemble suffira à en faire connaître les principaux (fig. 114). Pour beaucoup d'entre eux, les noms antiques nous échappent; on les désigne, dans les ouvrages de céramique, par des numéros.

Plus attrayante encore est l'étude des figurines en terre cuite, que les Grecs n'ont cessé de modeler depuis les temps mycéniens. Ils nous ont laissé tout un peuple de statuettes représentant des

dieux et des déesses, des héros et des génies, des hommes et des femmes dans les occupations ou les plaisirs de leur vie familière, des caricatures, des animaux, des copies réduites de statues cé-



FIG. 113. — AMPHORE
DE CANOSA
AVEC REPRÉSENTATION
DES ENFERS.
Musée de Munich.



FIG. 114. — TYPES DIVERS DE VASES GRECS. Musée du Louvre.
 EN HAUT, DE GAUCHE À DROITE, HYDRIE, KYLIX, AMPHORE, OENOCHOË, CRATÈRE;
 EN BAS, CANTHARE, ARYBALLI, COUPE, PHYTON, KYLIX ARYBALLISQUE.

lèbres. À côté des statuettes il y a des bas-reliefs qui souvent servaient à décorer les temples et les maisons. Presque toutes les villes et beaucoup de nécropoles antiques ont fourni des terres cuites: c'étaient les œuvres d'art les moins chères, et, en même temps, celles qu'on choisissait le plus volontiers comme ex-voto aux dieux ou pour tenir compagnie aux défunts. Les deux nécropoles les plus célèbres à cet égard sont celles de Tanagra en Béotie et de Myrina en Asie Mineure (entre Smyrne et Pergame). A Tanagra, il y a des figurines de toutes les époques; mais les plus belles, de la fin du iv^e siècle, reflètent l'influence de Praxitèle. Ce sont surtout des femmes drapées, souvent avec des chapeaux et des éventails, d'une coquetterie et d'une grâce charmantes (fig. 115). A Myrina, les



FIG. 115.
 STATUETTE DE TANAGRA.
 Musée du Louvre.



FIG. 115. — TERRES CUITES DE MYRINA.
Musée du Louvre.
«Nécropole de Myrina. Fontemoing, éditeur.»

plus belles statuettes sont postérieures à l'époque d'Alexandre et présentent un caractère tout différent. Cette nécropole a fourni en abondance des figures de femmes et d'éphèbes, drapés ou nus, qui se livrent à des jeux, à des gambades, à des mouvements violents (fig. 116). Il y a là un écho de ces écoles de sculpture asiatiques, éprises de mobilité et de vie exubérante, auxquelles nous devons la

frise du grand autel de Pergame. L'art alexandrin aussi, avec son goût des scènes familières et des caricatures, a exercé une influence manifeste sur les spirituels modeleurs de Myrina.

Aucun musée ne se prête mieux que le Louvre à l'étude des terres cuites antiques, où les séries de Smyrne, de Chypre, de Rhodes, de l'Italie et de la Cyrénaïque sont richement représentées, à côté de celles de Tanagra et de Myrina.

Dès l'époque mycénienne, la gravure sur pierres dures était pratiquée dans tout le monde grec: on connaît des centaines de pierres gravées de style minoen et mycénien, découvertes surtout dans les îles de l'Archipel, qui servaient de cachets et dont on a même retrouvé les empreintes sur des tablettes de terre cuite. Les pierres gravées en creux s'appellent des *intailles*; elles se distinguent des *cameés*, où les images sont en relief, et qui n'étaient pas des cachets, mais des bijoux.

De tous les objets antiques, les pierres gravées sont les seuls qui nous soient presque toujours parvenus dans l'état même où les anciens s'en sont servi. Nous possé-



FIG. 117. — TRIOMPHE D'AUGUSTE,
VAINQUEUR A ACTIUM.
Intaille à Boston, grandie deux fois et demie.

donc des intailles de toutes les époques de l'art, où l'on peut suivre la succession des styles et l'influence des grandes écoles de sculpture. Entre tant de gemmes qui sont des chefs-d'œuvre, on est embarrassé de choisir un exemple. Notre figure 117 reproduit une intaille, aujourd'hui à Boston, qui représente le triomphe d'Auguste à Actium: longue à peine de deux centimètres, elle a toute la finesse et toute la largeur de style d'un bas-relief historique.

La mode des camées, taillées dans des sardonix à plusieurs couches, commence à l'époque d'Alexandre et dure jusqu'au iv^e siècle de l'Empire romain. Le plus grand camée connu, représentant l'apothéose de Tibère, est au Cabinet des Médailles. Les



FIG. 116. — MONNAIE D'ARGENT DE SYRACUSE, DEVAUT ET REVERS.



FIG. 118. — PTOLEMEE PHILADELPHUS ET CLÉOPATRE ARSINOË.
Camée à trois couches du Musée de Vienne.

deux plus beaux, où sont réunis les portraits de Ptolémée Philadelphes et de sa femme, appartiennent aux Musées de Vienne et de Saint-Petersbourg (fig. 118). Ces merveilleux camées datent certainement du iii^e siècle avant J.-C.: ils comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus accomplis de l'art et n'ont jamais été égalés par les modernes.

Si l'art de graver les cachets est très ancien, celui de frapper les monnaies est relativement récent: ni l'Assyrie, ni l'Égypte ne l'ont connu. Les plus vieilles monnaies grecques sont du vii^e siècle et ont été fabriquées sur la côte d'Asie. C'est seulement au v^e siècle qu'elles deviennent de véritables œuvres d'art, sous l'influence de l'école de Phidias. Mais, cette fois, ce n'est pas Athènes qui peut revendiquer le premier rang. Les plus belles monnaies ont été émises en Sicile, où des graveurs de génie,

comme Evénète et Cimon, ont parfois signé leurs pièces. Les incomparables monnaies siciliennes, frappées dans la seconde moitié du v^e siècle, témoignent de la supériorité de l'art grec au même titre que l'Hermès de Praxitèle et la Vénus de Milo: le profil de la nymphe Aréthuse est peut-être même la tête grecque la plus exquise que nous connaissions (fig. 119). Assurément, il y a de belles monnaies modernes, comme les livres anglaises à l'effigie de saint Georges et la charmante *Semeuse* de Roty; mais la supériorité des Grecs à cet égard est incontestable et tient en partie à une cause toute matérielle. Les monnaies modernes, frappées au balancier et destinées à être empilées, sont plates: celles des anciens étaient toujours plus ou moins globuleuses, ce qui permettait de mieux accuser l'image et de lui donner plus de relief.

Je n'ai pas eu l'intention de passer en revue les produits infiniment variés de l'industrie grecque, mais seulement d'en signaler le vif intérêt pour le sujet qui nous occupe, qui est l'histoire générale de l'art. Ceux qui seront persuadés de cette vérité trouveront dans les musées des enseignements et des satisfactions qui échappent souvent aux autres: ils se rendront compte que la matière et la dimension des œuvres importent peu, que le style est l'essentiel et que le génie grec a laissé sa marque partout où s'est exercée la main d'un ouvrier grec.

BIBLIOGRAPHIE. — M. COLLESON, *Manuel d'archéologie grecque*, Paris, s. d., 1904.

F. BABELON et A. BEAUNOËL, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1875; H. B. WALTERS, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, Londres, 1890; S. REINACH, *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, Paris, 1894; V. DE ROBERT, *Catalogue des bronzes d'Athènes*, 2 vol., Paris, 1894, 1899; *Miroirs grecs à reliefs* (*Monuments Piot*, t. IV), p. 271; A. DEMONT et E. POISSIN, *Miroirs grecs ornés de figures au trait* (*Les Céramiques de la Grèce propre*, t. II), Paris, 1899, p. 107.

H. DE FOUNTENAY, *Bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887; A. DAKOU, *La Technique de la Bijouterie ancienne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888), t. p. 149; K. HANAUER, *Der Ohrring der Griechen*, Vienne, 1903.

H. DE VILLEFOSSE, *Le Trésor de Boscoreale* (*Monuments Piot*, t. IV, 1896); E. PERNICE et F. WINDLER, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlin, 1892; KONIGSBEIL, TOUSSAIG, S. REINACH, *Antiquités de la Russie méridionale*, Paris, 1892.

P. GIRARD, *Histoire de la Peinture antique*, Paris, s. d.; A. MICHAELIS, *opuscule cillé*, p. 65; I. WIEDEN, *Hellenistische Porträts aus El Fayum* (*Arch. Anzeiger*, 1886), p. 10; G. EBERS, *Antike Porträts*, Leipzig, 1893; P. GAUCKLER, article *Musivum opus* dans le *Dictionnaire des Antiquités de Sagunto* (cel.), du même, *Monuments Piot*, t. III, p. 177, t. IV, p. 233.

O. RAFFET et M. COLLESON, *Histoire de la Céramique grecque*, Paris, 1888; E. V. ROHMEN, art. *Vasenkunde*, dans les *Denkmäler* de Baumeister, t. III, Munich, 1888; S. REINACH, *Répertoire des Vases peints grecs et étrusques*, 2 vol., Paris, 1890 avec bibliographie complète de la céramique; E. POISSIN, *Catalogue des Vases antiques du Louvre*, 3 vol., Paris, 1896-1904 avec album; *Etude sur les leucithes élamites*, Paris, 1883; *La Peinture industrielle des Grecs*, Paris, 1868; *Le Dessin par ombre portée chez les Grecs* (*Revue des Etudes grecques*, 1897), p. 355; origine de la peinture à figures noires; *Etudes de Céramique grecque* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 19); H. B. WALTERS [et autres], *Catalogue of Vases in the British Museum*, 3 vol., Londres, 1893 et suiv.; P. HARTWIG, *Die griechischen Meisterschalen*, Stuttgart, 1893; FURTWAENGLER et REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, Munich, 1900-1904 (très cher); W. KLEIN, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2^e éd., Vienne, 1887; A. JOUBIN, *De Sarcophagis clazomeniis*, Paris, 1901 (sarcophages en argile peints, découverts à Clazomenes); J. DÉCHELETTE, *Les vases ornés (à reliefs) de la Gaule romaine*, Paris, 1904.

F. WINTER, *Die antiken Ikonostaten*, 2 vol., Berlin, 1903 (rapport des travaux). E. POTT, *Statuette de terre cuite*, Paris, 1892. Les Terres cuites de Myrina. *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, I, p. 281. F. POTTIER et S. REINACH, *Le Numisme de Myrina*, 2 vol., Paris, 1897. H. LECHAI, *Imagés* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, II), p. 1.

F. BABELON, *Les monnaies en pierres fines*, Paris, s. J. *Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1862, I, p. 127). S. REINACH, *Pierres gravées*, Paris, 1867. A. BURKHAUSEN, *Antike Gemme*, 3 vol., Leipzig, 1866.

F. LENGMANN, *Monnaie et Médailles*, Paris, s. J. R. WEL, *art. Münzhandlung* dans *os Jahrbücher de Baumeister*, t. II, Munich, 1887; E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, t. I, Paris, 1888. A. BRANCOU, *Les Monnaies grecques*, Paris, 1894. *Les Monnaies romaines*, Paris, 1895; HILL, *Handbook of Greek and Roman coins*, Londres, 1899; BARCLAY HEAD, *Historia numorum*, Londres, 1887. *Coins of the Ancients*, Londres, 1891. P. GARDNER, *Types of Greek coins*, Cambridge, 1883. A. TROUS, *Statues en médailles*, Londres, 1841. L. REINACH, *Le Numisme par les monnaies*, Paris, 1903.

W. FRIEDRICH, *Die Versenkungssteine*, Collection *Gazette*, Paris, 1876.



L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN

VERS l'an 1000 avant J.-C., des émigrants venus par mer de la Lydie, contrée de l'Asie Mineure, s'établirent dans l'Italie centrale et, se mêlant aux populations indigènes, jetèrent les bases de la confédération étrusque.

L'Étrurie fut conquise par les Romains en 283 avant J.-C. Jus-



FIG. 120. — VIEUX LEVAINANT DES HUSBANDS.

ÉTRUSQUE ET ÉLÉUS DE LA TOMBE DE VULCI. WILHELM WILHELM, *Historie de la Peinture*, t. I. Schöningh, éditeur.

Quant à cette époque, pendant quatre siècles, elle jouit d'une civilisation florissante dont il nous reste de nombreux monuments, murs de villes, ruines de temples, grands tombeaux ornés de peintures et de reliefs, statues, sarcophages, terres cuites, objets divers de bronze, bijoux d'or. Quant aux vases peints dits *étrusques*, il est bon de répéter que ce sont, en majeure partie, des vases attiques l'importés en Étrurie. Ce que cette civilisation avait d'original était son fonds de rudesse italienne. Pour le reste, elle n'est guère qu'un reflet de celle de la Grèce, de la Grèce asiatique d'abord, puis d'Athènes, qui exporta en Étrurie des milliers de vases peints et d'objets d'art de tout genre, parce que les Étrusques avaient le moyen de les payer et le goût d'en acquérir.

Toutefois, il y eut en



FIG. 121. — SARCOPHAGE ÉTRUSQUE

141. « TOMBEAU LYDIEN ».

Musée de Louvre.

Etrurie des écoles locales, qui ont produit à l'imitation de la Grèce, mais sans abdiquer leur temperament, des œuvres importantes, par exemple les curieuses peintures de la tombe dite de François¹ à Vulci, où l'on voit Achille immolant des prisonniers troyens aux mânes de Patrocle (fig. 120). Le sujet est grec, mais le traitement est bien étrusque; le Charon, armé d'un maillet, est inconnu de l'art hellénique, alors qu'il se trouve sous un aspect analogue dans la



FIG. 122. — TEMPLE ROMAIN DE LA « MAISON CARRÉE » A NÎMES.

Gaule romaine, preuve qu'il appartient à un vieux fonds de mythologie occidentale. Le style a quelque chose de la précision et de l'apre

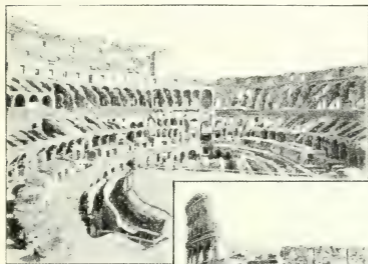


FIG. 123. — LE COLISEE A ROME.

vigueur que l'on admirera, dix-huit siècles plus tard, dans les fresques de Mantegna à Padoue et de Signorelli à Orvieto. Il n'y a pas moins de puissance et d'originalité dans les très

1. Nom d'un mailleur, le profession qui travailla en Etrurie pendant la première moitié du sixième siècle.

nombreux portraits étrusques en terre cuite, dont quelques-uns sont des figures entières (fig. 121). Ce



FIG. 121. — REINES DE LA BASILIQUE DE CONSTANTIN A ROME.

sont bien là des œuvres indigènes, où le sentiment de la vie, la recherche de la ressemblance individuelle, le dédain de tout ce qui est abstrait et typique témoignent d'un goût qui n'a rien d'hellénique, d'un goût du terroir.

Ce que nous appelons l'art romain n'est pas seulement, comme on le répète, l'art hellénistique importé ou copié en Italie. Assurément, l'imitation des œuvres de la Grèce a tenu une grande place dans l'art romain. Dès le III^e siècle avant J.-C., les victoires de ses généraux enrichirent Rome d'une foule de chefs-d'œuvre grecs provenant de la Sicile et de l'Italie méridionale; plus tard, après 150, commença le pillage méthodique de la Grèce et de l'Asie Mineure, tant par les chefs d'armées et les gouverneurs que par des particuliers influents. D'autre part, la richesse de Rome y attira des artistes grecs qui trouvèrent des clients pour des imitations ou des copies d'œuvres classiques; les maisons, les villas, les jardins des Romains opulents, comme Lucullus et Crassus, étaient de véritables musées. Ce goût pour l'art devint encore plus général sous l'Empire. Tout le monde sait qu'une éruption du Vésuve ensevelit, en 79 après J.-C., Pompéi et Herculanium, et que, depuis 1753, on a déblayé près de la moitié de Pompéi; or, cette ville de troisième ordre a déjà fourni plus de peintures, de statues et de statuettes que l'on n'en trouverait aujourd'hui dans la plupart de nos préfectures.

Toutefois, l'invasion de l'Italie par l'art grec n'empêcha pas



FIG. 127. — ARC DE TITUS A ROME.

le développement parallèle d'un art romain, qui semble, à certains égards, la continuation de l'art indigène de l'Italie plutôt qu'une forme dégénérée de l'art hellénique.

L'architecture romaine a couvert le monde de grands monuments, temples, thermes, théâtres, amphithéâtres ou arènes, arcs de triomphe, colonnes, témoins éloquentes de la grandeur de l'Empire et de sa prospérité. Les temples et les théâtres sont inspirés de modèles grecs (fig. 122) :

mais les arènes, comme le Colisée à Rome, sont des nouveautés dans l'histoire de l'art (fig. 123) et les arcs de triomphe paraissent



FIG. 126. — VUE DE L'AQUEDUC ROMAIN
DU LE « PONS DE GARDE ».
(Vierge Neudent.)

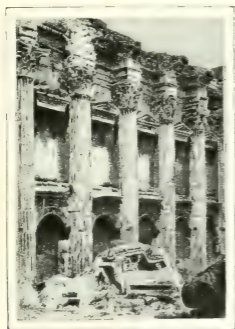


FIG. 127. — INTÉRIEUR
DU PETIT TEMPLE DE BALBEK
(SYRIE).

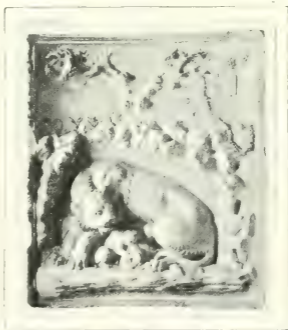


FIG. 128. — LA LIONNE ET SES PETITS.
*(Bas-relief au Musée de Vienne.
Wernicke, Wiener Genesis, Tempsky, éditeur.)*

avoir eu leurs prototypes dans les portes des villes étrusques plutôt que dans les monuments commémoratifs du monde hellénique.



FIG. 124. — SCÈNE DE SACRIFI-
CE. FRAGMENT DE L'ACRÉ-
POLIS. PAIX DÉDIÉE À ROME
SOUS AUGUSTE.

(Wickhoff, Wiener Genesis.
Tempsey, éditeur.)

L'achèvement de Saint-Pierre de Rome, au XVI^e siècle, le problème de la voûte n'a cessé de préoccuper les architectes, et les diverses solutions qu'ils en ont données ont puissamment influé sur la succession des styles.

L'architecture voûtée est si bien romaine qu'elle continue à se développer alors que la statuaire ne produit plus que des œuvres médiocres. La basilique de Constantin, édiflée après 305, avec ses trois voûtes colossales, dont l'une, celle du milieu, avait 25 mètres d'ouverture et 35 mètres de haut, marque un grand progrès sur les constructions antérieures (fig. 124) : elle sert de modèle aux architectes de la Renaissance. Bramante, quand il conçut le plan de Saint-Pierre, voulait, disait-il, « élever le Panthéon sur la basilique de

Les Romains, à l'exemple des Grecs, ont employé la plate bande; mais ils ont aussi construit de grandes voûtes, des dômes comme celui du Panthéon de Rome, dont il n'y a pas d'exemple dans l'architecture grecque classique. Nous avons vu que ces dômes n'étaient pas inconnus des Assyriens; il est probable que les Etrusques en avaient reçu la formule de l'Orient et qu'ils l'ont transmise aux Romains.

On sait depuis quelques années que la voûte du Panthéon de Rome a été édiflée non sous Auguste, mais sous Hadrien (117-138). C'est une date importante dans l'histoire de l'art, car elle marque l'avènement définitif d'un mode de construction dont le développement devait produire l'architecture byzantine, l'architecture romane et, dans une certaine mesure, l'architecture gothique. Depuis le 1^{er} siècle après J.-C. jusqu'à



FIG. 130. — AUGUSTE JEUNE.

(Musée du Vatican.)

(Wickhoff, Wiener Genesis. Tempsey, éditeur.)

Constantin ». Parmi les arcs de triomphe romains, un seul, celui de Titus, qui commémore la ruine de Jérusalem (70 après J.-C.), se recommande par une réelle beauté d'exécution (fig. 125); les autres doivent surtout occuper les archéologues. On peut en dire autant des immenses travaux d'utilité publique, aqueducs (fig. 126), ponts, barrages, égouts, que Rome

a disséminés à la surface de l'Empire: il suffit ici de les mentionner en passant. Un caractère de l'architecture à l'époque romaine, qui la rapproche de celle de l'Assyrie et de l'Égypte, est la recherche du colossal, dont les temples de Balbeck et de Palmyre en Syrie sont des exemples (fig. 127). Ces temples, imités de modèles grecs, nous étonnent par leur grandeur: la décoration en est aussi négligée que surabondante. Mais cette surabondance, bien qu'elle choque notre goût, n'est pas dépourvue d'originalité: c'est en Syrie surtout que s'élabora, semble-t-il, un nouveau style, d'où devait sortir l'art décoratif byzantin.

Les sculpteurs de Pergame et de Rhodes avaient abusé du pathétique. Vers l'an 100 avant notre ère, une réaction se produisit, dont les centres furent Athènes et Alexandrie: on en revint aux modèles du v^e et du iv^e siècle: on imita même des œuvres archaïques; on repré-



FIG. 125. — BAS-RELIEF DE L'ARC DE TITUS.
LES DÉBOUCHÉS DE TEMPLE DE JÉRUSALEM
PORTÉS EN TRIOMPHE.



FIG. 126. — BAS-RELIEF DE L'ARC DE TITUS.
TRIOMPHE DE L'EMPEREUR.

senta, dans les bas-reliefs et les peintures, des scènes gracieuses et parfois idylliques (fig. 128). Cette tendance prévalait à l'époque d'Auguste: on en trouve la marque dans les beaux fragments de l'autel de la Paix (13 avant J.-C.), d'un travail minutieux qui rappelle celui de la ciselure (fig. 129), et même dans les portraits



FIG. 133. — PRISONNIER D'ACI CONDUIT A TRAJAN.
BAS-RELIEF DE LA COLONNE TRAJANE A ROME.

Romains contre les Daces (fig. 133). A côté de ces bas-reliefs historiques, on en possède d'autres d'un caractère plus décoratif, où les feuilles, les fleurs et les fruits sont figurés d'une manière réaliste, où l'ornement végétal paraît dégagé des conventions qui le régissent dans l'art grec classique, domaine de la palmette et de la feuille d'acanthe stylisées (fig. 134). Cette école pittoresque et expressive sut aussi s'émanciper des vieilles formules dans la représentation des animaux (fig. 135). On constate dès l'époque alexandrine, mais en petit nombre, des signes précurseurs de ce retour vers le naturalisme. Il fut d'ailleurs de courte durée. Pour trouver des exemples nouveaux d'une décoration florale empruntée directement à la nature, l'histoire de l'art doit franchir dix siècles et descendre jusqu'à l'architecture gothique!

Après Trajan, mort en 117, commence une nouvelle réaction attique et archaïsante qui se manifesta surtout, sous Hadrien, par l'exécution d'un très grand nombre de copies de sculptures classiques et par la création du type idéal d'Antinoüs, le favori d'Hadrien, tout inspiré des traditions du v^e et du iv^e siècle avant J.-C. (fig. 137). Les nombreuses statues

du temps d'Auguste, par exemple dans la charmante tête d'Octave jeune au Vatican, froide et distinguée comme un buste de Canova (fig. 130). A partir de Claude, ce style élégant et un peu timide s'effaça devant un art beaucoup plus dégagé de la tradition classique, art mouvementé, parfois dramatique, duquel relèvent les bas-reliefs de l'arc de Titus (fig. 131, 132) et ceux de la colonne dressée par Trajan sur son Forum en 103, représentant les campagnes des



FIG. 134. — PLÂTRE
DU MONUMENT
DES HATERII.

Musée du Latran à Rome
WILKINSON, Wiener Genesis
Ternpsky, éditeur.

qui furent élevées en l'honneur d'Antinoüs, après sa mort prématurée et mystérieuse, sont de froides imitations d'œuvres grecques et n'ont rien de commun avec le réalisme du portrait romain.

Passé le milieu du II^e siècle, la sculpture romaine dégénéra en Italie. S'il y a encore quelques beaux bustes réalistes d'empereurs,

comme ceux de Caracalla et de Gordien, l'art plastique subit de plus en plus l'influence des écoles qui s'étaient développées en Asie Mineure et en Syrie. Dans ces pays très riches, qui ne furent jamais romains que de nom, florissait une sorte d'art hellénistique orientalisé, accessible aux influences de la Perse : c'est de cet art, encore imparfaitement connu, qu'est sorti, en partie du moins, l'art byzantin.

En dehors des bas-reliefs historiques, dont l'arc de Titus et les édifices de Trajan offrent les plus beaux exemples, la sculpture de l'époque impériale a produit une multitude d'excellents portraits, étudiés d'après nature et présentant un caractère frappant d'individualité. Ces portraits réalistes ne se rattachent pas seulement à l'art hellénistique : ils marquent un retour aux traditions du vieil art italien. Il est intéressant de comparer, à cet égard, un portrait d'Auguste, œuvre d'un atelier grec de Rome, avec un portrait de Nerva, postérieur d'un siècle, où la tendance réaliste s'affirme avec autant de vigueur que dans un portrait de Donatello ou de Verrocchio (fig. 136).

La peinture de l'époque romaine nous est connue tant par les nombreuses fresques de Pompéi que par des parois de maisons et de tombes décorées de stuc, à Rome et dans les pro-



FIG. 135. — ADÈTE, BAS-RELIEF ENCASTRÉ
DANS L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES A ROME.
WICKHOLL, *Wiener Genesis*, Tempisky, éditeur



FIG. 136. — TÊTE D'ANTINOÛS,
COLONNE DE TRÈPPE COMME DIONYSOS
Mosaïque à l'Université de Strasbourg.
D'après un original en stuc.



FIG. 127. — ANTIKOS EN DIONYSOS.
(Musée du Vatican.)

vinces. Nous possédons aussi, du II^e au IV^e siècle, les premières œuvres de la peinture chrétienne dans les Catacombes. Je n'insiste pas sur les mosaïques, extrêmement nombreuses en Italie et surtout en Afrique, parce que ce ne sont pas, à proprement parler, des œuvres d'art: mais il faudrait en tenir grand compte si l'on retraçait l'évolution de l'ornement.

La peinture romaine est loin d'être simplement la continuation de la peinture hellénique. Là encore, à côté d'œuvres grecques, reconnaissables à la vigueur du dessin et à l'imitation plus ou moins sensible des bas-reliefs, nous trouvons, dès le milieu du I^{er} siècle, surtout à Pompéi, les marques d'un style original. Ce style ressemble un peu à celui des impressionnistes modernes: il procède par des taches de couleur et de lumière,

quelquefois du plus charmant effet. Telle décoration de mur à Pompéi, exécutée dans ce style, n'a pas été surpassée de notre temps. Ce style est-il né à Rome ou à Alexandrie? Il est difficile de le dire: mais il est certain qu'il fleurit en Italie et que nous n'en connaissons pas de monuments ailleurs. A Rome même, on en trouve un spécimen surprenant. L'*Eros à l'échelle* du casino Ros-pigliosi, peinture à fresque d'une exécution si libre qu'on l'attribuerait volontiers à Fragonard (fig. 130).

Ainsi, l'idée qu'on se fait d'ordinaire de l'art romain, celle d'une longue et monotone décadence, est aussi contraire



FIG. 133. — PORTRAITS DE NERVA ET D'AUGUSTE.
(Musée du Vatican à Rome. Cliche Anderson, Rome.)

a la realite qu'aux lois de l'histoire. Ce qui est incontestable, c'est l'évolution descendante de l'art hellénique, de la tradition classique, qui se mêla d'éléments orientaux en Asie, tout en conservant son goût des types et des formules, et se figea, plus tard, dans l'art byzantin. Mais, à côté de cet art vicillot, grandit, dès le I^{er} siècle, un réalisme que l'on peut bien appeler romain, puisque ses plus belles œuvres furent produites à Rome, et qui semble avoir eu ses racines dans le sol italien. Pendant le moyen âge, les deux principes opposés restèrent en présence. L'art byzantin pesa longtemps comme un cauchemar sur les pays d'Occident; mais le jour vint où le réalisme italien reprit le dessus, au contact du réalisme français du XIV^e siècle, et ce fut la Renaissance qui en sortit. Aujourd'hui encore, l'art byzantin se maintient en Grèce, en Turquie, en Russie, dans l'ancien domaine religieux de Byzance, tandis que les pays occidentaux ont un art tout différent, qui se rattache au réalisme romain.



FIG. 136. — L'AMOUR A L'ÉBRIÈRE.
PEINTURE ANTIQUE
AU CASINO ROSEGGIOSE A ROME.
WICKBOFF, Wiener Genesis Tempisky, éditeur

BIBLIOGRAPHIE. — J. MAROUX, *L'Art chrétien*, Paris, 1866; *Archéologie et Numismatique chrétienne*, Paris, s. d.; A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. I, Paris, 1866; F. WICKBOFF, *Roman art*, traduit par Eugène SIMONS, Londres, 1866; en allemand, sous le titre de *Wiener Genesis*; J. S. KRZYWOSTKI, *Ornament der Rom.*, Leipzig, 1868; J. CHOISY, *Le Basilienisme romain*, Paris, 1868; W. C. BRONSON, *Stucco-work at Rome in times of Augustus*, *Revue d'Art*, 1872, p. 97; E. PROBST, *Arch. Palae. Augustae*, Vienne, 1865; A. MAROT KEARSEY, *Pompeii, Its Art and Art*, Londres, 1866; R. CASSEY, *La Resurrection d'une Ville antique. Timgad*, *Gazette de Beaux-Arts*, 1874, H. p. 106; MOIS RING, *Die spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 1861; *Byzantinische Zeit schrift*, 1868, p. 265; J. J. BRONSON, *Romanic Iconography*, 1 vol., Stuttgart, 1872, 1884; L'ART byzantin, gravures d'après des monuments d'art byzantin, dans *Les Arts et les Industries*, *Histoire de l'Art*, et de l'histoire des Grecs, t. V, 1866.



L'ART CHRÉTIEN EN OCCIDENT ET EN ORIENT

Le terme *d'art chrétien* a été employé d'abord au XIX^e siècle par l'historien Alexis Rio, mort en 1874. Il convient, à proprement parler, à toutes les manifestations de l'art depuis les premières peintures des Catacombes de Rome jusqu'à nos jours, dans les pays où le christianisme a prévalu. Toutefois, l'usage s'est

établi de réserver la désignation *d'ancien art chrétien* à celui de l'Occident chrétien jusqu'à Charlemagne, après lequel commence *l'époque romane*; on appelle *art byzantin* celui de l'Orient chrétien, depuis que Byzance devint capitale, en 330 après J.-C., jusqu'à la prise de Constantinople et même au delà.

Bien qu'il existe des monuments de l'un et l'autre de ces arts dans tous les pays méditerranéens, ils doivent être surtout étudiés, au cours d'une revue rapide, dans leurs trois centres principaux :



FIG. 19. — PEINTURE D'UNE CATACOMBE DE ROME
REPRÉSENTANT ORPHEE CHARMANT LES ANIMAUX
ET DIVERS ÉPISODES DES ÉCRITURES.

(WERMANN, *Histoire de la Peinture*, t. I. Seemann, éditeur.)

Rome, Ravenne et Constantinople.

Les Catacombes de Rome sont des galeries souterraines où les premiers chrétiens ensevelissaient leurs morts. Elles furent en usage depuis l'an 100 jusqu'en l'an 420 environ. Lorsque le christianisme devint la religion officielle de l'Empire romain, les chrétiens établirent des nécropoles à la surface du sol et n'eurent plus besoin de creuser des galeries pour les tombes; quelques-uns, cependant, s'y firent ensevelir encore pour reposer dans le voisinage des martyrs.

L'art chrétien primitif n'était pas hostile aux images: il répugnait pourtant à la représentation de Dieu, et celle de Jésus en croix ne paraît pas avant le v^e siècle. En général, les chrétiens avaient de l'éloignement pour la sculpture en ronde bosse, parce que les idoles des temples païens étaient des statues. Les Catacombes ont été surtout décorées avec des peintures et des reliefs en stuc.

Parmi ces œuvres d'art, il en est qui racontent des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament; il y a aussi des figures allégoriques, comme celle du Bon Pasteur (Jésus) ramenant la brebis égarée au bercail, celle



FIG. 140.
PEINTURE
D'UNE CATACOMBE
ROMAINE
REPRÉSENTANT
LA VIERGE
ET L'ENFANT AVEC
UN PROPHÈTE (?)

D'après LULLI, *Matrion Darstellungen*,
Erbourg, Herder.

d'Orphée au milieu des animaux (fig. 140), celle du poisson qui symbolise tantôt Jésus et tantôt un fidèle, du paon qui symbolise l'éternité, etc. Mais l'étude et l'explication de ces motifs ne doivent pas nous arrêter: c'est une branche spéciale de l'archéologie. Bornons-nous à constater que l'art des Catacombes ne se distingue de l'art païen que par les motifs qu'il traite et ceux qu'il évite (notamment les figures nues): par le style, il se rattache étroitement à l'art décoratif de Pompéi, et il n'a jamais su donner à ses personnages une expression de pureté ou de béatitude en accord avec l'idéal religieux et moral du christianisme. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder la Vierge et l'Enfant avec un prophète

(Isaïe?), motif qui paraît dans une peinture romaine du III^e siècle; il n'y a là de chrétien que le sujet (fig. 141).

Au moment où le christianisme l'emporta sur le paganisme, les païens aisés se faisaient souvent ensevelir dans de grandes cuves en marbre dites sarcophages, ornées de reliefs



FIG. 141. — SARCOPHAGE CHRÉTIEN DE SALONE
EN DALMATIE.
D'après GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana*.

mythologiques ou relatifs à l'existence des défunts. Les chrétiens suivirent l'exemple des païens, sauf que les épisodes de l'Écriture

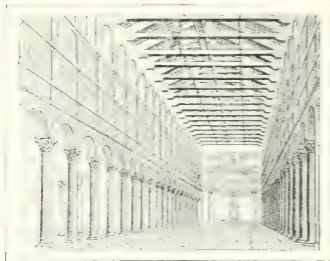


FIG. 143. — INTÉRIEUR DE LA BASILIQUE DE SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS À ROME. — TOUR. *Architektur*, t. I. Seemann, éditeur.

remplacèrent ceux de la Fable. Toutefois, les artisans qui sculptaient ces monuments étaient si habitués à certains motifs décoratifs, que l'on trouve encore, sur des sarcophages chrétiens, des têtes de Méduse, des griffons, des Amours, dont le sens païen primitif était comme oblitéré.

Les sarcophages chrétiens ne sont pas intéressants en tant qu'œuvres d'art. Ils offrent tous les

défauts des sarcophages romains des bas temps, encombrement, lourdeur, incorrection du dessin. L'interprétation des sujets de l'histoire sainte y est presque toujours prosaïque ou maladroite.

Les meilleurs sont ceux où figurent des motifs destinés à rappeler la vie des défunts et où leur religion n'est attestée que par une figure symbolique, comme celle du Bon Pasteur portant la brebis (fig. 142).

Pas plus que la peinture ou la sculpture en relief, l'architecture ne sut découvrir de formule nouvelle pour édifier les maisons de prière du culte nouveau. L'église

chrétienne est un lieu de réunion pour les fidèles, à la différence du temple païen, qui est la demeure de la divinité. Aussi les premières églises prirent-elles pour modèles les lieux de réunion clos que l'on appelait *basiliques*. Au lieu de servir de tribunal ou de marché, elles abritèrent les réunions du culte: cette fois encore, on versa le vin nouveau dans les vieilles outres.



FIG. 144. — L'IMPÉRATRICE THÉODORA ET SA COUPE. — MOSAÏQUE DE SAINT-VITAL À RAVENNE.

Parmi les basiliques de Rome, celle de Saint-Paul hors-les-Murs, construite par Constantin et restaurée à la suite d'un incendie en 1823, peut être citée comme exemple (fig. 145). Elle se compose d'une grande nef, avec toit horizontal, et de deux bas-côtes moins élevés: la nef centrale reçoit le jour par des fenêtres percées au-dessus des bas-côtes. Au fond est une porte dite *arc de triomphe*, derrière laquelle est l'autel: le mur qui termine l'édifice est circulaire et forme l'abside. L'abside et l'arc de triomphe sont richement décorés de mosaïques de verre, à fond d'azur ou d'or, dont l'éclat rappelle celui des œuvres d'orfèvrerie émaillée.



FIG. 145. — INTÉRIEUR DE SAINT-APOLLINAIRE *IN CLASSE* À RAVENNE.

Ces mosaïques ornent les murs verticaux et les voûtes,

au lieu de former des pavés comme dans les habitations romaines et les temples païens. Il y en a des spécimens d'une grande

beauté de couleur et d'un style grandiose, bien que froid, à Rome et surtout à Ravenne, qui fut le séjour de la Cour romaine depuis l'an 404, où le roi des Goths, Théodoric, résida vers 500 et qui appartient, de 534 à 752, aux Byzantins (fig. 144). Plusieurs églises du VI^e siècle s'y sont conservées jusqu'à nos jours, Saint-Appollinaire *nuovo*, Saint-Appollinaire *in Classe* (sur l'ancien port), Saint-Vital; cette dernière est



FIG. 146. — INTÉRIEUR DE SAINT-APOLLINAIRE *NUOVO* À RAVENNE. (Cours de l'art et l'histoire.)

une construction circulaire à coupole, où l'influence de l'art byzantin est indéniable: les autres sont des basiliques, dont l'intérieur est d'une majesté émouvante, mais dont l'aspect extérieur n'est ni



FIG. 147. - VUE DE L'ÉGLISE SAINT-APOLLINAIRE
in Classe A RAVENNE.
LÖHRKE, *Architektur*, t. I. Seemann, éditeur

architectes *asiatiques*. Nous avons vu que la coupole était déjà connue des Assyriens: la tradition s'en était conservée en Perse, d'où elle se répandit en Syrie vers le III^e siècle après J.-C. et de Syrie en Asie Mineure aux siècles suivants. Ce n'est sans doute pas du Panthéon de Rome, mais d'églises asiatiques que s'inspirèrent les architectes de Sainte-Sophie (fig. 148).

Tout le monde sait que cet illustre édifice est, depuis 1453, une mosquée turque, où les mosaïques byzantines à figures ont été recouvertes avec de la chaux: mais, dans l'ensemble, elle est très bien conservée. L'intérieur offre une surface de 7000 mètres carrés. On traverse d'abord deux grands portiques, puis on pénètre sous une énorme voûte haute de 56 mètres et large de 32. Vers le



FIG. 148. - VUE DE SAINTESOPHIE
A CONSTANTINOULE.

imposant, ni gracieux (fig. 145-147).

Si le type architectural de la basilique, caractérisé par le plan rectangulaire et les plates-bandes, domine dans les églises d'Italie, celles de Constantinople appliquent et développent le principe de la coupole. La grande église de Byzance, Sainte-Sophie, fut construite de 532 à 562, sous Justinien, par Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, c'est-à-dire par des

travaux de restauration exécutés dans la mosquée ont permis de copier à l'aquarelle les mosaïques à figures. Bien que les sujets, relatifs à l'histoire de l'empereur Justinien, soient d'un dessin sec et d'une conception médiocre, ces mosaïques éclatantes devaient encore ajouter à la grandeur de l'impression d'ensemble (fig. 149). Même aujourd-

d'hui, on est ébloui par les murs revêtus de plaques de marbre, par les colonnes multicolores qui supportent les galeries, par le scintillement des cubes de mosaïque en verre doré. Le luxe de l'art byzantin consiste dans l'éclat, dans la profusion des couleurs et des dorures. C'est un luxe vraiment asiatique, qui cherchait ses modèles dans la Perse des Sassanides et s'inspirait des tapis orientaux bien plus que des œuvres sévères de l'art greco-romain. Dans l'ornementation sculptée, celle des chapiteaux et des frises, la figure humaine fait absolument défaut; tout est purement décoratif et stylisé.



FIG. 146. — INTÉRIEUR DE SAINT-SOUPHI A CONSTANTINOPE.

L'art chrétien subit, à Byzance, une crise redoutable, par suite de l'hérésie ascétique des briseurs d'images, dits *iconoclastes*, qui s'emparèrent pendant quelque temps du pouvoir. Le VIII^e siècle et une partie du IX^e virent détruire par ces fanatiques une foule d'œuvres d'art, tant à Constantinople que dans les provinces de l'Empire. Les sculpteurs et les mosaïstes byzantins durent s'expatrier et quelques-uns vinrent travailler à Aix-la-Chapelle, à la cour de Charlemagne. La fin de cette hérésie, vers 850, fut le signal d'une renaissance artistique qui remplit tout le X^e siècle et une partie du XI^e, époque de prospérité et de gloire militaire pour l'Empire byzantin.

Ce fut aussi, dans une certaine mesure, une époque de renaissance intellectuelle, puisque nos meilleurs manuscrits des auteurs grecs datent de ce temps-là; il y eut même alors une tentative de réaction contre le despotisme théocratique: mais ce mouvement des esprits, étouffé par l'obscurantisme d'Alexis Comnène, n'eut malheureusement pas de lendemain.



FIG. 150. — LA VIERGE ET L'ENFANT. MOSAÏQUE BYZANTINE. LES ÉGLISES DE L'AN 1000. Musée d'Art et d'Archéologie de la ville d'Aix-la-Chapelle.

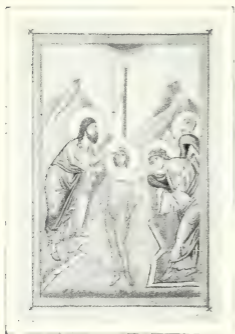


FIG. 151. — BAPTÊME DE J.-C.
MOSAÏQUE BYZANTINE DU VI^e SIÈCLE.
— *Mont Alon.*

SCHEFFERS, *Les arts byzantins*, t. 2, p. 66.
— *Le Musée de Louvre*, t. 2, p. 100, éditeurs.

du XI^e siècle couronnées par le Christ (fig. 153). Mais pour comprendre la majesté un peu théâtrale de l'art byzantin, sa gravité maussade et la pauvreté de ses ressources expressives, il faut étudier de préférence les grandes compositions des mosaïstes du VI^e siècle, notamment la décoration de l'église de Daphni, à mi-chemin entre Athènes et Eleusis. L'art byzantin possède au plus haut degré le sentiment du style monumental; mais il manque de vie et, dès l'époque de Justinien, tend à créer des types et des formules immuables. Ces caractères fâcheux se constatent plus nettement encore lors de la nouvelle floraison de l'art sous les Paléologues (XIV^e siècle), époque à laquelle appartient pourtant les belles mosaïques de Kahrie Djami à Constantinople. On a donc tort de parler de la décadence profonde de l'art byzantin

La statuaire était toujours peu pratiquée, à cause des préjugés religieux contre les idoles; mais nous avons conservé des mosaïques, des bas-reliefs byzantins en ivoire et en métal, des émaux, des peintures sur parchemin, des œuvres d'orfèvrerie et de ciselure, qui sont exécutés avec une grande habileté technique et dans un style qui ne manque pas de grandeur (fig. 150, 151). Un des chefs-d'œuvre de cet art est un bas-relief d'argent du Louvre, ayant appartenu à la basilique de Saint-Denis: un ange montre à Marie-Madeleine et à Marie, sœur de Jacques, que le tombeau du Seigneur est vide (fig. 152). On peut en rapprocher un bel ivoire du Cabinet des Médailles, qui représente un empereur byzantin et une impératrice

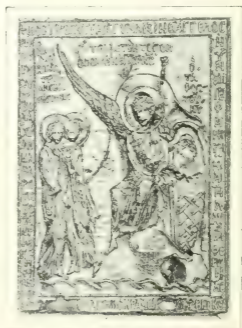


FIG. 152. — LES SAINTES FEMMES
AU TOMBEAU.

Bas-relief byzantin en argent du Louvre.
Musée de Louvre, Scheffers, *Les arts byzantins*, t. 2, p. 100, éditeurs.
Didot, éditeurs.

après le VI^e siècle: même après la chute de Constantinople (1453), au début du XVI^e siècle, les peintures des couvents du mont Athos, attribuées au moine Panselinos, le « Raphael de l'Athos », marquent un développement nouveau de la même école, avec son mélange de nobles qualités et de vices incurables. A la fin du XVI^e siècle, les vices prennent le dessus; l'art byzantin, figé en de rigoureuses formules, devenu une industrie à recettes fixes, s'endort dans un sommeil dont il n'est pas réveillé encore, bien qu'il n'ait cessé de dominer dans tous les pays où a triomphé le schisme grec.

Lorsque les Arabes, au VII^e siècle, envahirent la Syrie et l'Égypte, ils y trouvèrent les bonnes traditions de l'architecture byzantine, survivant à côté d'une peinture et d'une sculpture dégénérées (l'art *copte*¹). Ils s'en inspirèrent, les modifièrent à leur gré et créèrent ainsi un art original, dont les mosquées du Caire et plus tard celles de l'Espagne (Cordoue) nous donnent une idée avantageuse. La mosquée d'Amrou au Caire est de 643: l'Alhambra ou « château rouge » de Grenade, merveille de l'architecture mauresque, date de 1300 environ. L'art arabe, fidèle aux prescriptions du Coran, s'interdit en général, sinon d'une manière absolue, la représentation de la figure humaine: mais cela même l'oblige de varier à l'infini la décoration végétale et géométrique. De là ces admirables *arabesques*, dont le nom est resté à des ornements compliqués où les ouvriers arabes de nos jours excellent encore. Une autre originalité de l'architecture arabe sont les voutes à stalactites, agrégations de prismes de plâtre d'un effet très pittoresque: l'origine doit probablement en être cherchée dans le travail des petits sanctuaires en bois (fig. 154).

L'art persan, qui avait contribué à la formation de l'art byzantin, en ressentit à son tour l'influence et exerça la sienne sur l'art arabe, l'art turc et l'art indien. D'autre part, le nord de l'Europe,



FIG. 53. — JESUS CHRISÉTOUR ET L'EMPEREUR ROMAIN IV LE JUSTE, L'EMPEREUR BYZANTIN EUSTACHE, IVOIRE BYZANTINE DU CABINET DES MÉDAILLES. SCHÖNBESLER, *Verzeichnis der Münzen*. Firmin-Didot, éditeur.

1. Les Coptes sont les chrétiens nubiens de l'Égypte, restes distincts des envahisseurs musulmans.

en particulier la Russie, convertie au christianisme par les Byzantins vers l'an 1000, reçut et garda les traditions du byzantinisme. Les grandes églises de Kiew, de Moscou, de Saint-Petersbourg dérivent directement de Sainte-Sophie. L'Italie méridionale, longtemps aux mains des Byzantins, conserva si bien leur empreinte qu'elle ne prit aucune part à l'œuvre de la Renaissance italienne. Même l'Occident de l'Europe n'échappa pas à cette influence, car Byzance, avec sa richesse, son commerce étendu, ses monuments étincelants d'or et de verreries, fut l'objet de l'admiration et de l'envie des Occidentaux jusqu'aux premières lueurs de la Renaissance en Italie.

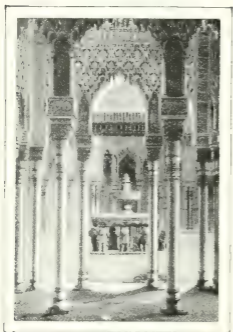


FIG. 154. — COUR DES LIONS
À L'ALHAMBRA, VILLES DE GRANADE

des Saints-Apôtres à Constantinople¹, dont s'est également inspiré l'architecte de la cathédrale de Saint-Front à Périgueux. Les ivoires, les émaux, les broderies des Byzantins se répandirent dans tous les pays de l'Europe et y furent imités. Ce qui doit étonner, ce n'est pas que l'art de l'Europe au moyen âge offre des analogies avec celui de Byzance, mais qu'il ait réussi, dans une large mesure, à se préserver de son influence.

Il faut s'en étonner, mais aussi s'en réjouir. Car

cette influence était néfaste, comme un souffle de mort: l'éclat extérieur et la pompe des œuvres byzantines en dissimulent mal le vide, l'absence de pensée et d'inspiration. D'après la fable



FIG. 155. — ÉGLISE DE SAINT-MARC À VENISE.
(Cliché Alinari à Florence.)

1. Cette église n'existe plus.

accréditée par Vasari, ce sont des artistes byzantins⁷ qui, au XIII^e siècle, auraient introduit à Florence les éléments du dessin. En vérité, il y eut toujours en Italie des artistes byzantins et des œuvres byzantines: il y en eut même beaucoup trop; mais le grand mérite de Duccio et surtout de Giotto fut de rompre énergiquement avec cette tradition moribonde pour chercher, dans l'observation de la vie, une formule nouvelle de l'art.

BIBLIOGRAPHIE. — B. COHEN, *Zeichnungen*, 1. *Architektur*, 2. *Skulpturen*, 3. *Malerei*, 1893.

A. KEATS, *Essays on the Christian Kunst*, t. I, Fribourg, 1806; A. PRINCE, *L'Art byzantin en France*, Paris, 1891; H. WYSS, *Die Kunst der Byzantiner*, 2 vol., Rome, 1892, 1899; J. WILSON, *The Mosaic in the Renaissance*, Florence, 1893, 27; — F. BERNEKE, *The Greatness of Images*, Paris, 1901; A. V. SHERIDAN, *The Art of Byzantium*, t. I, Waltham, 1901; J. SARRACENI, *Ornament der Renaissance*, 1892, 1899; *Lehrbuch der Denkmalenk.*, III, Leipzig, 1903; — S. ROSSIGNOL, *Revue archéol.*, 1903, II, p. 100; *Kunstgesch.* (AS. Min.), 1903, I, p. 122; — G. DEHRO, *Journal des Savants*, 1903, p. 36; E. DEHRO, *Zur Geschichte der altchristl. und byzantin. Kunst*, *Reperitorium*, 1903, p. 100; H. BLOCH, *Die altchristl. und byzantinische Baukunst*, 2. ed., Stuttgart, 1904; A. CHASSA, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Paris, 1904; I. LEONARDINI, *Handbuch der deutschen Alterthumslehre*, Braunschweig, 1905, 1907; — *Journal de Théologie*, t. BAVOISSE, *Les Arts plastiques de la Grèce du V^e au VII^e siècle*, 3 vol., Toulouse, 1900; A. MARIGNAN, *La Histoire de l'Art français*, *Les Origines*, *Les Temps Français*, Paris, 1900; *Reperitorium*, 1900, p. 100; I. BERNEKE, *Les Origines de l'Art grec au commencement du moyen âge* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1903, p. 1).

W. DE VOGEL, et DEHRO, *L'Architecture civile et religieuse en Syrie*, 3 vol., Paris, 1900-1907; H. C. BEHRE, *Excavation in Syria*, *Architecture*, N. Y., 1903; — *Reperitorium*, t. O. BAYON, *Catalogue of early Christian antiquities in the British Museum*, Londres, 1903; H. GARDNER, *Early christl. and mittelalterliche Elfenbeinwerke*, Rome, 1903 et suiv.; A. M. CUST, *The Ivory workers of the middle ages*, Londres, 1903; A. HASELHOF, *Index Proprieus Rossanensis*, Leipzig, 1900; H. OMBRO, *Peintures d'un Manuscrit grec de France*, *Mon. Piot*, t. VII, p. 175; Herm. VOGEL, *Die altchristl. Goldfaser*, Vjbburg, 1900; Ed. KUBIN, *Die Wandmalereien von Ravenna*, Leipzig, 1902 (cf. *Reperitorium*, 1903, p. 336); Ch. DIEHL, *Ravenna*, Paris, 1903; F. LETSICH, *Geschichte der Karolingischen Malerei*, Berlin, 1894; G. SWARZENSKI, *Kirchliche Malerei und Plastik*, *Lehrbuch der Wissensch.*, Berlin, 1902; I. BERNEKE, *Histoire de la Gravure sur ivoire en France*, Paris, 1902; J. LABARTE, *Recherches sur la Peinture d'ivoire en France*, Paris, 1876.

C. BAYON, *L'Art byzantin*, Paris, s. l., B. ROSSIGNOL, *Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les Miniatures*, trad. franç., Paris, 1896-1911; E. P. ROEMER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1896; D. ANGELOW, *Orthodoxe Reliquien des 4^e Art byzantin* (in russ.), St. Pétersbourg, 1900; *Reperitorium*, 1902, p. 50; Ch. DEHRO, *Justinien et la Civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1900; G. S. HILMELSDÖRFF, *Nusproje Piskopas*, *L'Épiscopat byzantin*, *Bulle II*, 3 vol., 250 numéros gravés, Paris, 1900, 1901, 1902; Ch. DEHRO, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1900; *Reperitorium*, 1900, p. 100; F. BERNEKE, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris, 1903; C. DOSSER, *Arch. S. Maria in Constantinople, als recently restored*, Londres, 1892; R. LEHMANN, et H. SKANSKON, *Præsentation S. Maria S. Sophia*, Londres, 1891; *Reperitorium*, 1900, p. 102; R. W. SMITH, et S. H. BAYLESS, *The mosaics of St Luke of the Monks in Phocis*, Londres, 1900; G. WILHELM, *Le Monastère de Jaron*, Paris, 1899; A. BALLY, *Le Monastère byzantin de Ikonon*, Paris, 1903; I. DE BOYADÉ, *L'Habitat byzantin*, Paris, 1902.

J. TIKKANEN, *Die Byzantinischen Psallerillustrationen*, Helsinki, 1895; Ch. DIEHL, *Mosaïques byzantines du Monastère de Saint Luc* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897, I, p. 37; cf. *Monum. Piot*, t. IV, p. 231); E. BERNEKE, *Les Mosaïques de Daphni* (*Revue des Beaux-Arts*, 1900, I, p. 347); C. BAYET, *Recherches pour servir à l'Histoire de la Sculpture chrétienne en Orient*, Paris, 1879.

Ch. MAUPEU, *Le développement de l'Art musulman*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, II, p. 490; R. KRAEMER, *L'Art musulman*, *Revue des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 100; J. KAMARATOW, *Das orientliche Bildwerk des Islam*, Vienne, 1879; A. GAYET, *L'Art arabe*, Paris, 1900; *L'Égypte arabe*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 120; A. ROUEL, *Karte der Kunst byzantinischen Zeitschrift*, 1903, p. 114; G. LE BOU, *La Civilisation des Arabes*, Paris, 1893; A. GAYET, *L'Art arabe*, Paris, 1893 (cf. *Reperitorium*, 1896, p. 359); HERZ-BEY, *Le Musée national du Caire* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, p. 4); G. MAUPEU, *Les monuments arabes*, 1904, II, p. 192; OWEN JONES, *The Mohammedan*, 2 vol., Londres, 1842; C. BROWER, *Les Miniatures des manuscrits musulmans* (*Gazette*, 1897, I, p. 281; cf. *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 276); A. GAYET, *L'Art persan*, Paris, 1895; Fr. SARRÉ, *Denkmäler persischer Baukunst*, Berlin, 1901 (époque islamique); H. WALLIS, *La Céramique persane au XIII^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, II, p. 69); Jul. LESSING, *Orientalische*

APOLLO

Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1896, I, p. 198; *ibid.*, I, p. 270; W. Bode, *Westasiatische Kunstwerke*, Jahrbuch der Museen zu Berlin, I, VIII, 1896, p. 26; G. de Boin, *Les Civilisations de l'Inde*, Paris, 1897; *Les Monuments de l'Inde*, Paris, 1897; M. MAISON, *L'Art indien*, Paris, s. d.; *Arts décoratifs de l'Inde*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 211; J. P. FERGUSON, *History of Indian Architecture*, Londres, 1876.

* Le meilleur exposé général de l'art des pays d'Orient non chrétiens et de l'art arabe, Inde, Égypte, Espagne, est celui de K. WOODWARD, *Geschichte der Kunst*, t. I, Leipzig, 1890, p. 170-90.



DOUZIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE ROMAINE ET L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

C'est en 1025 seulement qu'Arcisse de Caumont, mort en 1873, a désigné sous le nom de *roman* l'art qui domina dans l'Occident de l'Europe après Charlemagne. Ce terme est fort bien choisi. Il rappelle, d'une part, les affinités de cet art avec l'art romain, et, de l'autre, sa situation intermédiaire entre un style d'origine étrangère et un style national. Langue romane et art roman sont des phénomènes parallèles et contemporains, bien que l'élément romain, fortifié par le christianisme, soit bien plus sensible dans celle-là que dans celui-ci.

En revanche, l'expression d'art *gothique* est inexacte, car l'art qui succède à l'art roman n'a été ni créé ni propagé par les Goths. On dit qu'elle fut employée d'abord par Raphaël, dans un rapport qu'il adressa à Léon X sur les travaux projetés à Rome: *gothique* était

alors synonyme de *barbare*, par opposition à *romain*. Aujourd'hui encore, un homme rude et inculte est quelquefois qualifié d'ostro-goth. L'emploi de l'épithète *gothique* a été popularisé par l'historien de l'art italien, Vasari (1574), et s'est maintenu jusqu'à nos jours. On a proposé de donner à l'art gothique le nom d'*art français*: mais cette expression prête à l'équivoque, si l'on n'ajoute pas: « *du dernier tiers du moyen âge* », ce qui la rend longue et incommode. Mieux vaut s'en tenir à celle que l'usage a consacrée.

Quand on considère une église romane et une église gothique,

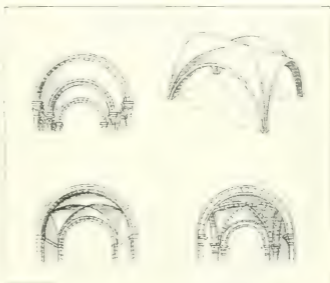


FIG. 156. — TYPES DE VOÛTES.

1, VOÛTE EN TROMPEL. 2, CARRÉ EN TROMPEL D'UNE VOÛTE D'ARÊTE. 3 (A G. EN BAS), INTRADOS D'UNE VOÛTE D'ARÊTE ROMAINE. 4, INTRADOS D'UNE VOÛTE D'ARÊTE GOTHIQUE.

RÉFÉRENCES: *Archéologie chrétienne*.

on reconnaît sans peine les différences essentielles entre les deux styles. La première est encore un peu lourde et près de terre, malgré les tours qui l'exhaussent et la dominant : la seconde donne surtout l'impression de la légèreté et de la hauteur. Dans la première, les pleins l'emportent sur les vides : c'est le contraire dans la seconde, qui est toute en fenêtres, en roses, en clochetons, en dentelle lapidaire.



FIG. 157. — ÉGLISE ROMANE
D'ANGOULÊME.
(d'après les Monuments historiques).

La décoration de la première est conventionnelle, fantastique ou géométrique ; celle de la seconde s'inspire directement de la nature. Dans la première règnent la plate-bande et le cintre ; la seconde frappe tout d'abord par ses lignes verticales et par ses arcs en forme de fer de lance. Enfin, l'aspect de l'église romane suggère l'idée d'une majesté

calme et consciente de sa force : l'église gothique est comme un emportement de l'âme vers le ciel.

Les Celtes n'élevaient pas d'édifices en pierre, non plus que les Germains et les Scandinaves : mais ils avaient un art décoratif, tout à fait distinct du style gréco-romain, qui s'affirme surtout dans leurs objets de parure. Cet art ne fut pas étouffé par la domination ou par l'influence romaine : il se réveilla avec intensité au IV^e siècle, lorsque le monde barbare reprit l'offensive contre Rome. C'est là un élément dont il faut tenir grand compte quand on étudie l'art du haut moyen âge : on peut le qualifier de *septentrional*, sans oublier que les peuples barbares, par les steppes de la Russie actuelle, étaient en communication avec l'Asie centrale et la Perse, ce qui explique, dans le style septentrional, la présence d'éléments orientaux. Un second élément,



FIG. 158. — DÔME DE BAMBERG
EN BAVIÈRE.
(L'ÉBRE. *Architektur*, t. I.
Seemann, éditeur).

dont l'importance semble encore mal définie, est gréco-syrien. Marseille était une ville grecque: d'anciennes relations, qui ne furent jamais interrompues, reliaient le midi de la Gaule à la côte asiatique. Dès le v^e siècle, la partie occidentale de l'Asie, où s'élaborait, comme nous l'avons vu, le style byzantin, exerçait aussi son influence sur la Gaule, que fréquentaient les marchands et les ouvriers syriens.

L'Italie elle-même, à partir du iv^e siècle, reçut de plus en plus l'im-



FIG. 156. — BAPTISÈME, DÔME ET TOMBES DES PÈRES.

preinte byzantine, car Constantinople, à peine fondée, joua le rôle qui était échu jadis à Alexandrie. A l'abri des invasions qui dévastèrent Rome et l'Italie, elle devint le centre de la civilisation et de l'art: Ravenne, résidence impériale et royale au v^e et au vi^e siècle, était une ville byzantine. Ainsi, les influences exercées par l'Italie sur la Gaule, pendant les premiers siècles du moyen âge, furent plutôt byzantines qu'italiennes.

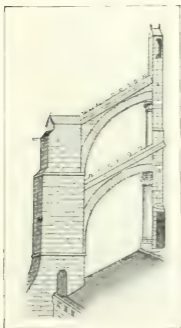


FIG. 156. — MESSIJOULANTS ET CONVENTOIRI DE SAINTE-GUDEULE A BRNOUËLES, REUSSENS. (Archéologie chrétienne.)

Ce mélange d'éléments septentrionaux, asiatiques, syriens et byzantins se fait sentir, sans qu'il soit aisé de le démêler, dans l'évolution qui donna naissance à l'art roman, puis à l'art gothique. Il faut remarquer que, jusqu'au xi^e siècle, la part de l'élément septentrional s'accroît sans cesse par l'afflux de nouveaux envahisseurs, Saxons et Normands: à partir du xi^e siècle, les éléments syriens et byzantins se fortifient à leur tour, par suite des croisades qui mettent les Occidentaux non plus en relations, mais en contact permanent avec les Byzantins, les Syriens et les Arabes. La

tradition gréco-romaine s'efface de plus en plus, au point de devenir presque insensible dans l'architecture gothique. En somme, le principe de l'art architectural du moyen âge est moins le dé-



FIG. 101. — FACADE
DE NOTRE-DAME DE PARIS.
Ch. de Nourdin

veloppement que l'élimination progressive des éléments gréco-romains, sous la double action de l'art asiatique et byzantin, d'une part, du tempérament barbare, de l'autre. Dans cette voie, l'architecture romane marque le premier pas et l'architecture gothique le second. Tout cela se fit graduellement, par des transitions que l'on a pu mettre en évidence: c'est pourquoi, sans nier les influences étrangères, il est possible de retracer l'évolution de l'architecture comme si elle avait été spontanée. La tendance imprimée par les éléments adventices n'empêche pas le fait de l'évolution, mais en explique le cours. Indiquons brièvement les phases principales de cette transformation.

L'église romane, comme l'église gothique, dérive, en dernière analyse, de la basilique romaine du IV^e siècle. Seulement, cette basilique, cette salle des fidèles, il fallait la couvrir, et le jour vint où l'on ne voulut plus de toits en charpente, trop exposés à l'incendie, ni de toits en grandes pierres horizontales, d'un transport et d'un maniement trop difficile. On eut alors recours à la voûte, qui permettait l'emploi de petites pierres assemblées. Le profil d'une voûte peut être demi-circulaire: il peut aussi dessiner un arc brisé, c'est-à-dire un angle formé de deux arcs qui se coupent. De même, le linteau qui surmonte une porte ou une fenêtre peut être remplacé par un cintre ou par un arc brisé. Le cintre est le principe générateur de l'architecture romane: l'arc brisé est celui de l'architecture gothique.

Mais ce n'est pas seulement la forme de la voûte qui importe: c'est aussi le mode de construction (fig. 156). Il y a deux types de voûte: la *voûte en berceau*,



FIG. 102. — CHEF-D'ŒUVRE DE NOTRE-DAME
DE PARIS.

demi-cylindre creux, avec ou sans arcs doubleaux: la *voûte d'arête*, dont l'extérieur ou extradós présente quatre arêtes et qui est formée par l'intersection à angle droit de deux voûtes en berceau. Une variété essentielle de la voûte d'arête, telle que la connaissaient les Romains, est la *voûte d'arête à nervures*, dont les arêtes forment des cintres bâtis. Alors que la voûte d'arête romaine est une calotte homogène, qui doit sa solidité à celle de ses points d'appui, la voûte d'arête à nervures doit la sienne à son ossature d'arceaux qui la maintient comme en équilibre.

La voûte d'arête à nervures saillantes a été d'abord employée en Italie, après le VIII^e siècle, par les architectes lombards, dont l'art se constitua sous l'influence de Byzance, mais ne fut pas une simple copie de l'art byzantin.

La basilique romaine, lieu de réunion clos et couvert, était devenue l'église chrétienne. Le même modèle servit en Occident pendant quatre siècles. Au lendemain de la mort de Charlemagne, les guerres civiles et les invasions normandes firent reculer la civilisation: puis

les terreurs de l'an 1000 qui approchait pesèrent sur les âmes. Quand celles se furent dissipées, il se produisit un vif mouvement d'activité que le chroniqueur Raoul Glaber, mort en 1050, a signalé dans un passage célèbre: « On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises. » Raoul Glaber dit aussi que, quelque temps après l'an 1000, « tous les édifices religieux, cathédrales, moustiers des saints, chapelles des villages, furent convertis par les fidèles en quelque chose de mieux ». Ce *quelque chose de mieux*, c'est sans doute la construction voûtée en pierre, c'est l'architecture romane.

Un des plus savants historiens de

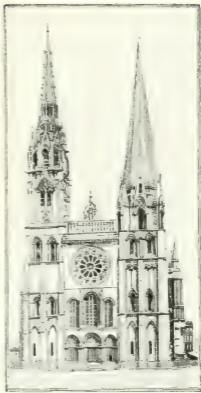


FIG. 106. — CATHÉDRALE DE CHARLES LE GRAND.
D'après les *Mémoires historiques*.



FIG. 107. — CATHÉDRALE DE REIMS.

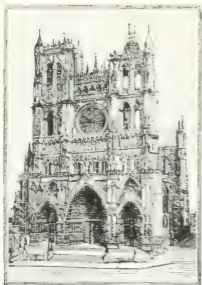


FIG. 105. — CATHÉDRALE
D'AMIENS.
(V. Liche Neudém.)

L'architecture. M. Choisy, attribue l'introduction de la voûte dans les églises d'Occident à des influences byzantines et syriennes: l'extension du commerce de Venise avec Byzance, d'une part, et l'Occident de l'autre, la fréquence des pèlerinages d'Occidentaux en Palestine, enfin les relations de l'Asie avec les ports du Rhône et de la Loire, peuvent être alléguées en faveur de cette hypothèse. Mais il est possible que la vue des arcades romaines encore debout ait contribué ou même suffi à donner aux architectes d'Occident l'idée de substituer le cintre à la plate-bande dans les édifices religieux.

L'église romane diffère de la basilique par plusieurs caractères. Elle est construite en forme de croix latine, c'est-à-dire que la longue nef est coupée, aux deux tiers de sa longueur, par un transept perpendiculaire: sa toiture est voûtée: ses fenêtres sont généralement cintrées: enfin, elle est pourvue d'une ou de plusieurs tours qui font corps avec elle. Ces modifications, et d'autres encore, au plan primitif, n'ont pas été introduites en un jour: on peut en suivre l'évolution jusqu'au milieu du XII^e siècle et encore au delà. Mais la conception générale resta la même: une nef centrale terminée par une abside, éclairée latéralement, et des bas-côtés, généralement au nombre de deux.

Pour supporter le poids de la voûte, les architectes romans durent fortifier les murs et les piliers. Les murs épais et solides ne comportent que peu d'ouvertures; l'éclairage des églises romanes est, par suite, toujours insuffisant. Les mêmes exigences de solidité portèrent à augmenter la largeur et à diminuer la hauteur des édifices: de là, un caractère de lourdeur inseparable de ce genre de construction.

En France, les plus anciennes et les plus belles églises romanes sont au sud de la Loire (fig. 157). Ce style architectural fut

l'architecture. M. Choisy, attribue l'introduction de la voûte dans les églises d'Occident à des influences byzantines et syriennes: l'extension du commerce de Venise avec Byzance, d'une part, et l'Occident de l'autre, la fréquence des pèlerinages d'Occidentaux en Palestine, enfin les relations de l'Asie avec les ports du Rhône et de la Loire, peuvent être alléguées en faveur de cette hypothèse. Mais il est possible que la vue des arcades romaines encore debout ait contribué ou même suffi à donner aux architectes d'Occident l'idée de substituer le cintre à la plate-bande dans les édifices religieux.

L'église romane diffère de la basilique par plusieurs caractères. Elle est construite en forme de croix latine, c'est-à-dire que la longue nef est coupée, aux deux tiers de sa longueur, par un transept perpendiculaire: sa toiture est voûtée: ses fenêtres sont généralement cintrées: enfin, elle est pourvue d'une ou de plusieurs tours qui font corps avec elle. Ces modifications, et d'autres encore, au plan primitif, n'ont pas été introduites en un jour: on peut en suivre l'évolution jusqu'au milieu du XII^e siècle et encore au delà. Mais la conception générale resta la même: une nef centrale terminée par une abside, éclairée latéralement, et des bas-côtés, généralement au nombre de deux.

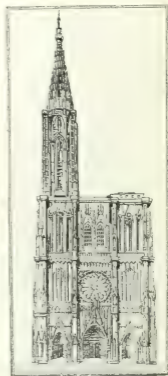


FIG. 106.
CATHÉDRALE (Münster)
DE STRASBOURG.

surtout propagé par les moines de Cluny, dont l'immense église abbatiale, détruite sous le premier Empire, a été imitée un peu partout, même en Terre Sainte. Il se forma de nombreuses écoles locales, en Bourgogne, en Auvergne, en Périgord, etc. Celle de la vallée du Rhin, influencée par l'architecture lombarde, est peut-être la plus récente: mais les grandes églises qu'elle a élevées à Spire, à Mayence, à Worms, à Bamberg (fig. 158), comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse. A Paris, on peut citer comme exemple, malgré les nombreux remaniements qu'elle a subis, l'église Saint-Germain-des-Prés. En Angleterre, le style roman, qualifié de *normand* par opposition au style *saxon*, est plus lourd et plus massif que dans son pays d'origine, la Normandie. En Italie, le monument capital de l'art roman est le dôme de Pise, construit de 1063 à 1118 (fig. 159).

Jusqu'à présent, nous n'avons pas parlé d'*ogives*. Une erreur, datant du XVI^e siècle, a donné ce nom aux arcs brisés: en réalité, une ogive (*augiva*) est la nervure saillante qui soutient une voûte, pour en augmenter (*augere*) la résistance. Aussi peut-on parler de voûtes d'ogives et appeler *ogivale* l'architecture gothique, mais sans oublier que ce caractère n'est pas suffisant: l'architecture gothique comporte, outre la voûte nervée, l'emploi de l'arc-boutant et une décoration empruntée à la nature, aux plantes et aux fruits de la région.

L'arc-boutant est une conséquence de l'arc brisé (fig. 160). En effet, lorsque les églises gagnèrent en hauteur, les murs, d'ailleurs percés de larges fenêtres, ne purent suffire à supporter la poussée des voûtes; il fallut les soutenir du dehors. A cet effet, on disposa à l'extérieur des arcs de pierre, appuyés à leur



FIG. 157. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

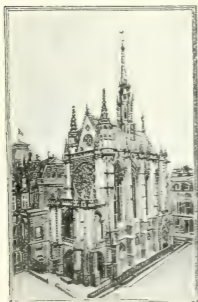


FIG. 159. — SAINTE-CHAPELLE DE PARIS.
(Cliché Lévy et fils.)



Fig. 16. — CATHÉDRALE DE CANTERBURY.

gothique doit la sienne à des étais placés au dehors: elle ressemble à un animal dont l'ossature serait, en partie du moins, extérieure à son corps. Ces contreforts et ces arcs-boutants, bien que disposés et décorés avec beaucoup d'art, suggèrent naturellement l'idée de béquilles. Un édifice, pas plus qu'un individu, ne répond à l'idéal de la santé quand il est pourvu de ces soutiens. Aussi l'art gothique, bien qu'il ait produit des chefs-d'œuvre, porte-t-il en lui un germe inquietant de caducité: d'ailleurs, sur des centaines d'édifices gothiques que nous connaissons, il n'en est presque pas un seul qui ait été achevé et beaucoup étaient déjà ruinés en partie, quand on travaillait à les finir.

Il est presque certain que les premiers monuments gothiques se sont élevés dans l'Ile-de-France et en Picardie. Le Midi, où la lumière est plus abondante, où la tradition romaine était plus vivace, s'est mieux accommodé de la basilique romane: le Nord chercha de bonne heure un modèle d'église comportant des ouvertures plus larges et plus nombreuses. Le souvenir d'anciennes constructions en charpente contribua peut-être, comme l'a soutenu Courajod, à cette évolution de l'art de bâtir.

Mais de ce que l'art gothique fleurit d'abord entre la Seine et la Somme, il ne résulte pas

naissance sur de grosses piles en maçonnerie dites *contreforts*. Ces arcs, dits *arcs-boutants*, sont destinés à transporter en dehors de l'édifice la poussée verticale des hautes voûtes intérieures. Il n'y a rien d'analogue dans aucun autre système de construction.

Alors donc que le temple païen et l'église romane ont en eux-mêmes le principe de leur solidité, l'église



Fig. 17. — CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH (FACE OUEST).

que la croisée d'ogives ait été imaginée dans cette région.

En Allemagne, l'art gothique ne paraît pas avant 1200 (Magdebourg) : il est absolument certain que l'art gothique français a précédé le gothique allemand de près d'un siècle. Dans l'Île de France, à Morienval, on en a signalé un exemple de 1115. Ce dernier fait, établi en 1850 seulement, a fait autorité pendant dix ans. Mais, tout récemment, des ogives au moins aussi anciennes ont été reconnues en Picardie, et, chose imprévue, en Angleterre, où les voûtes d'ogive de la cathédrale de Durham appartiendraient au début du XII^e siècle. Ainsi, l'on a lieu de se demander aujourd'hui, non si le style gothique a fleuri d'abord dans l'Île-de-France, ce qui est certain, mais si l'invention qui le caractérise s'est produite d'abord dans l'Île-de-France, en Picardie ou en Angleterre, où il faudrait y voir une idée apportée par les Normands.

A côté de l'opinion qui découvre l'origine de la croisée d'ogives dans l'Europe occidentale, il y a celle qui en attribue l'invention aux Syriens : la floraison de l'architecture gothique est précisément contemporaine des pèlerinages armés ou croisades, qui mirent la Syrie en relations intimes avec le nord-ouest de l'Europe. Quoi qu'il

en soit, le nouveau style évolua avec une grande rapidité. Le chœur gothique de l'église abbatiale de Saint-Denis fut inauguré des 1144. L'église de Noyon fut commencée en 1140, Notre-Dame de Paris en 1163, Bourges en 1172, Chartres en 1194, Reims en 1211, Amiens en 1215. La Sainte-Chapelle de Paris fut consacrée en 1248 (fig. 161-168). Du nord de la France, le type gothique — propagé surtout par les moines de Cîteaux — passa en Alsace (Strasbourg, 1277), en Allemagne (Cologne, 1248), en Italie (Milan), en Espagne, en Portugal, en Suède, en Bohême, en Hongrie : les croisés français l'introduisirent dans l'île de Chypre et en Syrie. En Angleterre, il prit un aspect tout particulier, caractérisé par une lourdeur relative, et, plus tard, par une profusion déplaisante de lignes verticales, en particulier dans les fenêtrages (fig. 166, 170). Des 1174, un architecte de Sens fut chargé de reconstruire la cathédrale incendiée de Canterbury : de 1245 à 1299,



FIG. 171. — HÔTEL DE VILLE D'ARRAS.

S'éleva le chœur de l'abbaye de Westminster à Londres : la cathédrale de Salisbury fut bâtie de 1220 à 1258. Partout ailleurs, le type français l'emporta : Chartres et Bourges firent école en Espagne; Noyon et Laon furent copiés à Lausanne, à Bamberg les tours : Cologne est une combinaison d'Amiens et de Beauvais. Le pays où le style gothique s'acclimata le moins est l'Italie (cathédrale de Milan). D'ailleurs, les églises romanes ne dispa-

reurent pas : il y a une certaine continuité entre elles et les édifices de la Renaissance, tandis que l'art gothique intervient comme un brillant épisode, dont l'apogée est déjà voisine du déclin.

On a distingué trois périodes dans le style gothique, d'après la forme et la décoration des fenêtres : le gothique *à lancettes*, *rayonnant* et *flamboyant*. Mais ces désignations sont peu

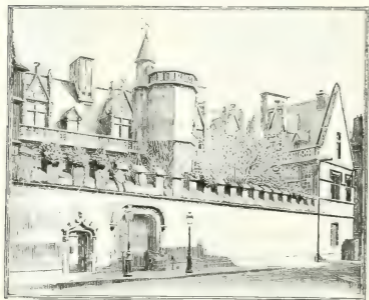


FIG. 172. — L'HOTEL AU JOUEUR DE MESE
DE CLUNY A PARIS.
(D'après les Monuments historiques.)

precises. Il suffit de savoir que le principe de l'architecture gothique la poussait à augmenter sans cesse la hauteur des voûtes, à agrandir les jours et les fenêtrages, à multiplier les clochetons et les pinacles. Les églises gothiques du XV^e siècle sont à la fois maniérées et d'une gracilité inquiétante. L'art gothique n'a pas été étouffé par celui de la Renaissance : il a été victime du principe de fragilité qu'il portait en lui.

Cet art n'a pas produit que des églises, bien que la cathédrale gothique en soit la plus parfaite expression. Parmi les monuments de sa dernière période, on compte les admirables hôtels de ville des Flandres, qui, avec leur beffroi contenant les cloches de la commune, s'élevaient en face des églises, comme l'annonce d'un pouvoir nouveau qui grandissait, celui de la bourgeoisie laïque (fig. 171). Il y a aussi de magnifiques abbayes, celle notamment du Mont Saint-Michel, et des maisons particulières d'un charmant aspect, comme l'Hôtel de Cluny, à Paris (fig. 172), la maison de Jacques Cœur, à Bourges (fig. 173), etc. Les châteaux forts ou donjons du latin *dominium* s'étaient multipliés, à partir du V^e siècle.

dans le style roman: les nécessités de la défense interdisaient d'y donner une place trop grande aux procédés d'une architecture qui faisait dominer les vides sur les pleins: mais l'art gothique inspira la disposition intérieure, la décoration des portes, des fenêtres, des toitures: il suffit de citer les châteaux de la Ferté-Milon et de Pierrefonds, appartenant à la fin du XIV^e siècle, dont Courajod louait avec raison « les masses imposantes, les nobles silhouettes, les aplombs d'une fierté et d'une franchise toutes doriennes ».

Si l'architecture, considérée comme un art, doit viser à s'affranchir le plus possible de la sujétion des matériaux, on peut dire que l'architecture des églises gothiques a réalisé cet idéal mieux que toute autre. Mais il y a plus. Ce système de construction léger, aérien, à l'ossature mince et dégagée, a été comme le premier essai du style qui a commencé à se former au XIX^e siècle, celui de l'architecture métallique. Avec l'emploi du métal et du ciment armé, les hardiesses des architectes gothiques pourraient facilement être égales par les modernes, sans compromettre, comme le fit l'art gothique, la solidité des édifices. Dans la lutte qui se poursuit entre les deux éléments de la construction, le plein et le vide, tout porte à croire que le vide doit l'emporter, que les palais et les maisons de l'avenir, du moins dans nos climats, seront inondés d'air et de lumière, qu'ainsi la formule popularisée par l'architecture gothique est appelée à une nouvelle fortune, et qu'après la renaissance du style gréco-romain, qui a domine depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, nous verrons se produire, avec d'autres matériaux, une renaissance plus durable encore du style gothique.

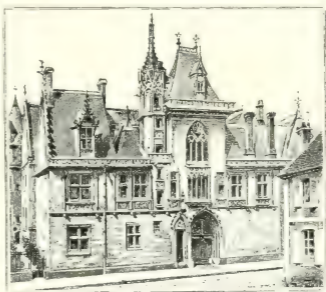


FIG. 175. — MAISON DE JACQUES COEUR
A BOURGES.

— BIBLIOGRAPHIE. — I. VOYAGES DE L'ARCHITECTURE FRANÇAISE, 10 VOLS. Paris, 1846. — *Le Moniteur Universel*, 1 vol., Paris, 1851-1873. — *Architecture militaire*, Paris, 1854. — *Entretiens sur l'Architecture*, 2 vols., Paris, 1858-1872. — *Histoire d'une Forteresse*, Paris, 1874. — *Histoire de l'Habitation*, Paris, 1875. — J. QUICHERAT, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. II, Paris, 1877.

— K. SCHUBERT, *Lehrbuch der Baugeschichte*, t. I, t. III et IV, Düsseldorf, 1871, 1872. — A. CROSY, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Paris, 1899. — W. LÜBKE, *Geschichte der Architektur*, 9^e éd.,

1. II. I. 1712. 189. I. SCHMIDT *Handbuch der Architektur*, t. IV, Stuttgart, 1892 et *Repertorium*, 1893. — G. DEMO, *Die Baukunst des Abendlandes*, 1891. — Stuttgart, 1891. — L. COHENON, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. I, Paris, 1891. *Origines de l'Architecture et de l'Art*, G. ENLART, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, II, Paris, 1892. — L. BRUNIER, *Nouveaux Archéologiquement*, Paris, 1892. — J. BEAUVIS, *L'Archéologie du moyen âge et des monuments*, Paris, 1891. — *Bulletin monumental*, 1891, p. 290. — R. ROSSIGNOL, *l'Évolution de l'Architecture en France*, Paris, 1891. — A. VON COHNEN, *Feststellungsversuch der Vorzeit und des Mittelalters*, Weisbaden, 1891. — O. PALLAS, *Baugewandte*, Munich, 1891.

1. COHENON, *L'Architecture romaine*, Paris, 1892. — A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. III, Milan, 1892. — *Bulletin monumental*, 1892, p. 10. — E. BEAUVIS, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris, 1891. — A. VON COHNEN, O. MÖLLER, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, 2 vol., Jena, 1891. — DARTIN, *L'Architecture lombarde*, Paris, 1892. — RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1891. — R. CAVANES, *L'Architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, trad. par LE MONNAIS, Vannes, 1891. — ROBERT DE FLUCEL, *Les Monuments de l'Église au moyen âge*, Paris, 1892. — R. ARAND, *Die merovingische Ornamentik als Grundlage der romanischen*, *Deutsche Bauzeitung*, 1892, p. 16. — L. FAUVEL, *Études d'histoire et d'archéologie romaines (Provence et Languedoc)*, Paris, 1892. — A. DE ROCHERON, *Les Églises romanes de la Haute Auvergne*, Paris, 1892. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, II, p. 489. — ABBE POTTEK, *L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac (Album des Monuments du Midi de la France)*, Toulouse, 1897, t. I, p. 48; chapiteaux romans.

1. GOSSE, *L'Art gothique*, Paris, s. d.; G. DEMO, *Die Anfänge des Gotischen Baustiles (Repertorium)*, 1892, p. 189. — ARTHUR SAINT-POL, *La Désignation de l'Architecture gothique (Bulletin monumental)*, 1893, p. 11. — L. LÉVEILLÉ, *L'origine de la voûte d'ogives*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1892, t. 2, p. 79. — R. DE LASTEYRIE, *Les Origines de l'Architecture gothique*, Caen, 1891. — A. PUGES, *Gotische Ornamente (Album)*, t. Analytisch, Berlin, 1892. — L. DE FOULCAUD, *L'Art gothique (Gazette des Beaux-Arts)*, 1891, II, p. 89; Clara PERKINS, *French Cathedrals and Chateaux*, 1 vol., Boston, 1892.

1. FAUVEL, POSTALIS, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, Paris, 1897. — C. ENLART, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, Paris, 1892 et *Revue archéologique*, 1893, II, p. 284; *Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal (Bulletin de l'Académie)*, 1897, p. 103. — E. BEAUVIS, *Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions)*, 1897, p. 432. — Edw. S. PROSS, *A history of Gothic art in England*, Londres, 1898. — P. A. DEGENHOUT, *The cathedrals of Great Britain*, Londres, 1898. — C. ENLART, *L'Art gothique et la Renaissance en Syrie*, 2 vol., Paris, 1899.

1. G. DEXANS, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 2 vol., Amiens, 1891, 1893. — J. DEXANS, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, Paris, 1892. — ABBE BÉGIN, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 2 vol., Chartres, 1892 et *Bull. monumental*, 1893, p. 531. — Edw. LÉVEILLÉ, POSTALIS, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, Paris, 1899. — A. DEMASSON, *La Cathédrale de Reims (Bulletin monumental)*, 1897, p. 3. — F. LAMUS, *L'Église de Saint-Éloi d'Asseret (Gazette des Beaux-Arts)*, 1899, I, p. 36. — H. SOLL, *Pierre de Montigny, architecte de Saint-Denis (Mem. de la Soc. des Antiq.)*, 1899, I, t. I, p. 75. — A. DE COHENON, *La Cathédrale de Meaux (Gazette des Beaux-Arts)*, 1899, I, p. 1.

1. COHENON, *Le style gothique en France*, Paris, 1892, t. I, p. 101.



TREIZIEME LEÇON

LA SCULPTURE ROMANE ET LA SCULPTURE GOTHIQUE

Au moyen âge, non seulement l'Église est riche et puissante, mais elle domine et dirige toutes les manifestations de l'activité humaine. Il n'y a d'art proprement dit que celui qu'elle encourage, dont elle a besoin pour construire et orner ses édifices, ciseler ses ivoires et ses reliquaires, peindre ses vitraux ou ses missels. Au premier rang de ces arts est l'architecture, qui n'a jamais tenu dans aucune société une place aussi grande. Aujourd'hui encore, il suffit d'entrer dans une église romane ou gothique pour recevoir l'impression de la force énorme qui s'y manifeste et qui, pendant dix siècles, a façonné les destinées de l'Europe.

La peinture sur paroi, qui avait été par excellence l'art du christianisme à ses débuts, fut relativement délaissée, tant à l'époque romane qu'à l'époque gothique. Cela tient surtout à l'architecture des églises; les églises romanes étaient trop sombres; les églises gothiques présentaient trop peu de surfaces planes à décorer. En revanche, ces dernières avaient de hautes fenêtres qu'il fallait fermer et embellir par des vitraux. L'art du vitrail est inséparable de l'art gothique: c'est lors de l'apogée de cet art, au XIII^e siècle, que les peintres verriers ont prodigué leurs chefs-d'œuvre, à Saint-Denis, à Chartres, à Poitiers, à Sens. La coloration franche et un peu crue qui convenait aux vitraux exerça, au XV^e siècle, une influence indéniable sur la peinture: il fallut du temps pour que les yeux s'habituaient à des tons plus fondus et plus discrets.

À côté de la peinture des vitraux, celle des manuscrits ne cessa

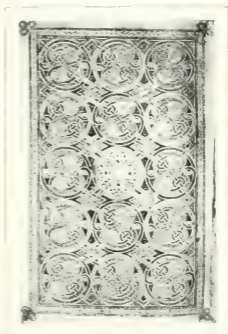


FIG. 174. — ORNEMENTS ENRE-
TILÉS DE MANUSCRIT IRLANDAIS
DU « LIVRE DE DURROW »
(VII^e SIÈCLE).

*Trinity College à Dublin.
Cl. de Lawrence à Paris.*



Fig. 175. — LETTRE ORNÉE ET ENLUMINÉE DU MANUSCRIT BEAUCAMPS. — LIVRE DE KELLES. — VIII^e SIÈCLE.
— *Travail exécuté à Dabau par Lawrence à Dabau.*

les tympans des portes d'églises de grandes compositions religieuses : ils sculptaient de même des *histoires*, des figures d'hommes et d'animaux sur les chapiteaux des colonnes et sur les frises. Les sculpteurs gothiques, en France plus qu'ailleurs, introduisirent les reliefs et la bosse dans toutes les parties des grandes églises, aux porches, sur les galeries, dans les stalles du chœur. On a compté que la cathédrale de Chartres ne renferme pas moins de 10000 figures, statues, bas-reliefs, personnages et animaux peints sur vitrail.

Bien que la transition entre la sculpture romane et la sculpture gothique n'ait pas été brusque et qu'il y ait bien des monuments où les caractères de l'une et de l'autre sont associés, on peut dire que, prises dans leur ensemble ou à leur apogée, l'une

jamais d'être pratiquée. Mais c'est seulement depuis le milieu du XIII^e siècle qu'elle produisit des œuvres d'une réelle valeur. Jusque-là, ce sont des dessins coloriés dont les enlumineurs et calligraphes se transmettaient les modèles ; l'originalité paraît surtout dans les lettres initiales et les bordures, parfois ornées avec une étonnante fantaisie (fig. 174, 175).

La décoration des églises romanes fut souvent due aux moines qui les construisaient ; celle des églises gothiques est essentiellement l'œuvre de sculpteurs, imagiers ou tailleurs de pierre *laïcs*, qui étaient groupés en corporations. A l'une et à l'autre époque, le mode de décoration le plus employé fut le bas-relief. Les sculpteurs romans ornaient



Fig. 176. — LE JUGEMENT DERNIER, SUR LE PORCHE DE LA CATHÉDRALE D'ALLIEN. — *Œuvre romane.*

au XI^e. L'autre au VIII^e siècle, elles présentent des contrastes tout à fait frappants.

La sculpture romane est le produit d'influences très diverses, qui varient d'intensité relative suivant les pays, influences de l'art romain persistant — surtout en Italie et dans le midi de la France. — influences byzantines, arabes et persanes, transmises par le commerce et la guerre, influence de l'art des pays du Nord (Scandinavie, Irlande),

où régnait le goût des formes compliquées et des ornements entrelacés dits *entrelacs* (fig. 174, 175). Une seule influence fait à peu près défaut dans cet art composite : celle de la nature étudiée directement. Les sculpteurs romans avaient des yeux pour ne point la voir. Leur art est quelquefois majestueux, puissant, décoratif ; mais il est toujours abstrait, en marge de la réalité et conventionnel.

Un des exemples les plus caractéristiques qu'on en puisse citer est le tympan de la cathédrale d'Autun, représentant le Jugement dernier (fig. 176). Cette vaste composition, datant de 1130 environ,



FIG. 176. — SCULPTURE DE LA VÉNÉRATION DES VENDANGES.
CATHÉDRALE DE REIMS.
(Musée de la Cathédrale de Reims.)

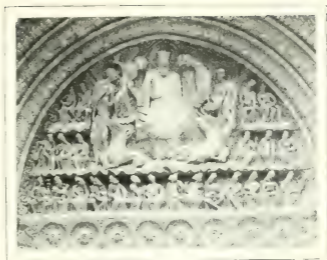


FIG. 177. — JÉSUS, LES ÉVANGÉLISTES
ET LES 24 VÉDICAIRES DE L'APOTHEOSE.
PORTEAU DE L'ÉGLISE ABBAYIALE DE MOISSAC.
(Musée de Moissac.)

marquable pour la vivacité des mouvements ; mais quel dessin ! quels corps d'une longueur invraisemblable ! quelles draperies raides et étriquées ! Il n'y a guère moins de barbarie dans le tympan de l'église de Moissac (Tarn-et-Garonne), postérieur d'une vingtaine d'années à celui d'Autun (fig. 177). Mais, là encore, à côté d'un dessin très défectueux,

on constate une mobilité et une variété où s'affirme la vigueur de tendances indigènes que l'hieratisme byzantin n'a pas étouffées.

A cet art roman encore prisonnier des conventions, ignorant ou dédaignant la nature, l'art gothique éprouvé du XIII^e siècle s'oppose comme une renaissance éclatante du réalisme. Les grands sculpteurs qui ont orné de leurs ouvrages la cathédrale de Paris, celles d'Amiens, de Reims, de Chartres, étaient des réalistes au sens le plus élevé du mot. Ils cherchaient dans la nature non seulement la connaissance des formes humaines et des draperies qui les recouvrent, mais celle des principes de la décoration. Sauf aux gar-



FIG. 176. — RENCONTRE
D'ABRAHAM ET DE MELCHISEDEK.
CATHÉDRALE DE REIMS.
(Cliché Girardot.)

gouilles des cathédrales et dans quelques sculptures secondaires, nous ne trouvons plus, au XIII^e siècle, ni ces figures d'animaux irréels, ni ces ornements compliqués comme des cauchemars qui surchargeaient les chapiteaux des églises romanes: seule ou presque seule, la flore du pays, étudiée avec amour, fournit des éléments aux décorateurs. C'est là, dans cette charmante profusion de fleurs et de feuillages, que se déploie le plus librement le génie de l'art gothique. Une de ses œuvres les plus dignes d'admiration est le célèbre *Chapiteau des Vendanges*, sculpté vers 1250 à Notre-Dame de Reims (fig. 178). Depuis le I^{er} siècle de l'Empire romain (voir p. 90), l'art n'avait pas su imiter ainsi la nature: il ne l'a jamais imitée depuis avec plus de grâce et de candeur.

La cathédrale gothique est une véritable encyclopédie du savoir humain. On y trouve des représentations empruntées aux Livres Saints et aux légendes pieuses; des motifs du règne animal et du règne végétal: des figurations des saisons, des travaux agricoles, des arts et des sciences, des métiers:



FIG. 178. — GROUPE
DE LA VISITATION.
CATHÉDRALE DE REIMS.
(Cliché Girardot.)

enfin, des allégories morales, par exemple d'ingénieuses personifications des vertus et des vices. Au XIII^e siècle, un savant dominicain, Vincent de Beauvais, fut chargé par saint Louis de rédiger un grand ouvrage, résumé de toutes les connaissances de son temps. Cette compilation, intitulée le *Miroir du monde*, est divisée en quatre parties : le *Miroir de la nature*, le *Miroir de la science*, le *Miroir moral* et le *Miroir historique*. Eh bien ! un archéologue contemporain, M. E. Mâle, a pu montrer que les œuvres d'art de nos grandes cathédrales sont comme la traduction en pierre du *Miroir* de Vincent de Beauvais, sauf les épisodes de l'histoire des Grecs et des Romains, qui n'avaient aucun titre à y figurer. Ce n'est pas que les imagiers aient lu Vincent de Beauvais ; mais, comme lui, ils ont voulu réunir tout ce que les hommes de leur temps devaient connaître. Leur art a pour premier objet, non de plaire, mais d'enseigner par l'image ; c'est une encyclopédie à l'usage de ceux qui ne savent pas lire, traduite par la sculpture ou par la peinture du vitrail dans une langue claire et précise, sous la haute direction de l'Église qui ne laisse rien au hasard. Elle est là, toujours et partout, conseiller, surveillant l'artiste, ne l'abandonnant à son inspiration que lorsqu'il modèle les animaux fantastiques des gargouilles ou emprunte des motifs de décoration au règne végétal.

Il existe sur cet art admirable, bien qu'incomplet, divers préjugés difficiles à détruire. On dit souvent, par exemple, que toutes les figures gothiques sont raides et émaciées. Regardez, pour vous convaincre du contraire, cette scène étonnante, sculptée à la cathédrale de Reims, la rencontre du roi Melchisedec et d'Abraham (fig. 170) ; voyez encore, à la même cathédrale, la Visitation¹, le Prophète assis, l'Ange debout, puis la délicieuse sainte Madeleine de la cathédrale de Bordeaux (fig. 180-183). Qu'y a-t-il là d'étriqué, de raide, de maladif ? L'art que rappelle le plus



FIG. 161. — UN PROPHÈTE.
CATHÉDRALE DE REIMS.
(d'après l'auteur)

1. L'auteur de ce groupe extraordinaire a certainement connu et étudié des statues antiques ; mais lesquelles ? mais où ?

le bel art gothique n'est ni l'art roman, ni l'art byzantin, mais l'art grec d'entre 500 et 450, dont il a même retrouvé, par une rencontre singulière, le sourire un peu stéréotypé.

On dit encore que l'art gothique est empreint d'une dévotion ardente, d'un mysticisme attendri, qu'il exprime avec une piété douloureuse les souffrances de Jésus, de la Vierge et des martyrs. Ceux qui croient cela n'ont jamais étudié l'art gothique. Non seulement ce n'est pas exact, mais l'art gothique de la belle époque, celui du XIII^e siècle, n'a jamais exprimé d'autres souffrances que celles des damnés. Ses Vierges sont souriantes, jamais douloureuses. Il n'y a pas un seul

exemple gothique de la Vierge en pleurs au pied de la Croix. Les paroles et la musique du *Stabat Mater*, qui semblent parfois comme l'expression la plus haute de la religion du moyen âge, datent au plus tôt de la fin du XIII^e siècle et ne devinrent populaires qu'au XV^e. Jésus lui-même n'est pas figuré souffrant, mais avec une expression sereine et majestueuse: il suffit de citer la statue célèbre connue sous le nom du *Beau Dieu d'Amiens*.

Faisons observer, à ce propos, que l'art gothique n'a traité qu'un petit nombre d'épisodes empruntés aux Livres Saints, ceux où l'on croyait, au XIII^e siècle, trouver matière à la glorification



FIG. 182. — ANGE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.
Cl. H. TARDON

de la foi. Telle était la rencontre d'Abraham et de Melchisédec, parce que Melchisédec, en offrant à Abraham le pain et le vin, semblait *prefigurer* l'institution de l'eucharistie. En revanche, comme l'a dit avec raison M. Mâle, tout ce qu'il y a d'humain, de tendre ou simplement de pittoresque dans les deux Testaments ne paraît pas avoir touché les artistes du moyen âge. Ces artistes n'étaient pas des théologiens: mais c'étaient des théologiens qui les dirigeaient. Or, la théologie de cette époque, représentée par la Somme de saint Thomas d'Aquin, n'était nullement sentimentale: c'était une science aux allures hautaines et positives, très éprise de logique, qui prétendait assurer le salut des hommes en s'imposant à leur raison et ne songeait pas à faire appel à leur cœur. Il est singulier qu'on ait commis la même erreur en jugeant Dante.

le plus grand poète du XVIII^e siècle. Parce qu'il y a, dans son œuvre, une Françoise de Rimini, une Béatrice, on lui a prêté des idées modernes, une mélancolie sentimentale, alors qu'il était surtout un théologien, un logicien, un politique. Le moyen âge édulcoré et larmoyant est une ridicule invention de notre école romantique du XIX^e siècle.

Non moins fautive est l'idée popularisée par Victor Hugo, que les imagiers échappaient à l'influence de l'Église, que c'étaient des esprits indépendants et frondeurs, que la liberté de l'architecture, au moyen âge, fut l'équivalent de la liberté de la presse chez nous. En réalité, au moyen âge, il fut toujours dangereux de paraître indépendant ou frondeur, surtout lorsque l'autorité de l'Église était en jeu: on risquait le bûcher ou la prison perpétuelle. De 1234 à 1239, sous saint Louis, au moment où s'élevait la Sainte-Chapelle, l'Inquisiteur de France, Robert, fit brûler vifs en Flandre, en Picardie et en Champagne,



FIG. 103. — SAINTE MADELEINE. — CATHÉDRALE DE BOURGEOIS. (V. de la Tour).

222 individus soupçonnés d'avoir « des opinions ». Les imagiers, je le répète, n'étaient libres que pour le choix des décorations insignifiantes: pour tous les sujets religieux ou profanes qu'ils traitaient, les clercs, c'est-à-dire l'Église, guidaient leur main.



FIG. 104. — STATUE TOMBEAU DE HAYMON, OMBLE DE CORBEIL. ÉGLISE SAINT-SÉVERIN, CORBEIL. SAINT-ÉL-OISE, VERS 1250.

On allègue certaines caricatures de moines figurant parmi les reliefs de nos cathédrales: mais ces caricatures ne paraissent pas avant la fin du XIV^e siècle et sont, d'ailleurs, beaucoup plus innocentes qu'on ne l'a dit. La conception de l'*imagier anticlérical* est peut-être piquante, mais c'est un simple roman.

La sculpture gothique n'a pas seulement décoré des cathédrales: elle a, surtout depuis le XIV^e siècle, exécuté des images funéraires, qui devinrent progressivement des portraits. C'est le portrait — dont on trouve des exemples isolés dès le XIII^e siècle — qui conduisit l'art gothique à la recherche de l'expression individuelle.



FIG. 134. — STATUE DOUBLÉE DE ROBERT D'ARTOIS, PAR PIERRE DE HEY, ÉGLISE DE SAINT-DENIS (SEINE), VERS 1320.

De cette époque date le type des *gisants* et des *gisantes*, c'est-à-dire des défunts couchés dans une attitude calme et sereine : ce type ne fut remplacé qu'au xv^e siècle par celui du défunt en prière, emprunté à celui des *fontaineurs*, qui a duré presque jusqu'à nos jours. Corbeil et Saint-Denis conservent les belles figures gisantes de Haymon, comte de Corbeil, et de Robert d'Artois (fig. 134, 135) ; on voit au Louvre et à Saint-Denis celles de Philippe VI et de Charles V, œuvres d'un sculpteur du Hainaut qui travaillait en France, André Beau-neveu.

Les principaux chefs-d'œuvre de la sculpture gothique, en dehors de la décoration des églises, sont les statuettes et les bas reliefs en bois et en ivoire, souvent peints et dorés, dont les plus beaux spécimens connus sont en France (fig. 136, 137). L'ivoire, très recherché au xiv^e siècle surtout, se prête fort bien à la sculpture : mais la courbure des défenses d'éléphant obligea souvent les artistes à faire *hancher* les figures debout, à rejeter la tête en arrière et à faire saillir le milieu du corps.

J'ai parlé plusieurs fois de la *sérénité* de l'art gothique : c'est un mot que je n'avais guère eu l'occasion d'employer depuis ma leçon sur l'art grec. En effet, plus on y réfléchit, plus on s'aperçoit que l'art grec et l'art gothique sont des frères, longtemps ennemis, aujourd'hui réconciliés. Mais la supériorité de l'art grec est indéniable. Elle tient surtout à ce fait capital, que l'art gothique est essentiellement un art habillé. Les préjugés du temps et la nature des monuments religieux qu'il décorait lui ont interdit, d'une manière presque absolue, la représentation du nu. Même lorsqu'il se permet de le figurer, il est médiocre et timide ; l'art gothique n'a produit aucune image satisfaisante ni de Jésus enfant, ni d'Adam et d'Ève. En outre, l'art grec a évolué pendant cinq cents ans, tandis que l'art gothique, dès le début du xiv^e siècle, donne

De cette époque date le type des *gisants* et des *gisantes*, c'est-à-dire des défunts couchés dans une attitude calme et sereine : ce type ne fut remplacé qu'au xv^e siècle par celui du défunt en prière, emprunté à celui des *fontaineurs*, qui a duré presque jusqu'à nos jours. Corbeil et Saint-Denis conservent les belles figures gisantes de Haymon, comte de Corbeil, et de Robert d'Artois (fig. 134, 135) ; on voit au Louvre et à Saint-Denis celles de Philippe VI et de Charles V, œuvres d'un sculpteur du Hainaut qui travaillait en France, André Beau-neveu.



FIG. 136. — VIERGE ET ENFANT. Ivoire du Musée du Louvre. (Cliché Giraudon).

des signes de lassitude, devient maniere et compliqué. Au milieu du xiv^e siècle, il est vrai, se dessine une renaissance, mais plutôt dans la sculpture funéraire. Un esprit nouveau, soufflant d'au delà des Alpes, apporte alors les leçons du *Trecento* italien; d'autres influences, encore mal connues, ont pour point de départ la vallée du Rhin et les Flandres. Ces éléments se combinent et se développeront à Paris, autour de la cour de Charles V, pour s'épanouir dans l'école flamande de Bourgogne pendant le dernier quart du xiv^e siècle. Toutefois, il n'y a pas de solution de continuité dans l'histoire de la sculpture: le génie des imagiers du xiii^e siècle, devenu seulement plus varié et plus expressif, se continua dans la grande école franco-flamande et exerça une féconde influence sur la peinture de ce temps.



FIG. 107. — VIERGE ET ENFANT.
Ivoire français.
(Collection Martin-Leroy à Paris).

BIBLIOGRAPHIE — De la sculpture de VOIEUX et DE ses ouvrages de SCHWABE, de GÖSSLE et de BERTHAUD (1881-1882) — W. FURER, *Geschichte der Plastik*, t. I, fasc. II, 3^e éd., Leipzig, 1899; E. GÖSSLE, *Die Skulpturen des Nordens im XIV^e secolo* (Paris, 1898); E. COCKAPOD et F. MANDER, *Le Musée de Sculpture comparée de Trovatis* (Paris, 1898); L. COCKAPOD, *Leçons professées à l'École de Louvre*, t. II (Paris, 1901) (origines de la Renaissance); L. MALLÉ, *L'Art français du XIII^e siècle en France*, 2^e éd., Paris, 1902 (cf. BERTHAUD, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mai 1899); *La Sculpture de France, 1201-1301* (di. musée) (Revue de l'Art, 1899, t. I, p. 177); E. LAMBIN, *La Flore sculpturale du moyen âge* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 291).

M. VOEGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894 (prétendue sculpture de l'école française du sud-ouest de l'Alsace); *Der präromantische Einfluss in Italien* (*Wissenschaften*, fasc. 7, 1902); R. DE LASTEYROL, *Études sur la Sculpture française au moyen âge* (*Mémoires de l'Institut National des Sciences et des Lettres de France*); A. MALLÉ, *Revue de l'Art et de l'Architecture* (Paris, 1899).

R. KRAUSE, *Die Skulpturen der Elbe und der Ostelbe im Mittelalter* (1897); A. MALLÉ, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 189; K. FRANCK, *Der Meister der Elbe und Strassburger im Strassburger Museum* (*Das Kunstgeschichtliche Jahrbuch*); F. CHRISTIAN, *Die Skulpturen der Elbe* (Göttingen, 1898); A. WEISS, *Die Elbeburger Kunstwerke*, Strasbourg, 1898; M. VOEGE, *même sujet* (*Reperitorium*, 1901, p. 255); MAX ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik im Mittelalter*, Leipzig, 1897; A. VENARI, *Storia dell'arte italiana*, t. I-III, Milan, 1901-1902; H. VON DER GÖRGEN, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903.

H. OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunstarcheologie des deutschen Mittelalters*, 5^e éd., Leipzig, 1893-1895; E. MOULINER, *Les Ivoires*, Paris, s. d.; *La Descente de la croix, groupe en ivoire du XIII^e siècle au Louvre* (*Monuments Piot*, t. III, p. 121); MUSÉE DE BERLIN, *Die Elfenbeinbilder*, Berlin, 1898; O. MANNING, *Les Vierges* (Paris, 1896); H. GÖRDMANN, *Geschichte der Germanischen Kunst*, fasc. 1, Berlin, 1896; M. MANNING, *Les Manuscrits de la Minuterie*, Paris, s. d.; A. LEROY, *Les Manuscrits*, Paris, 1893; A. HASELOFF, *Les Psautiers de saint Louis* (*Mém. de la Soc. des anti-*

QUATORZIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES

L'ARCHITECTURE gothique, essentiellement septentrionale et franco-germanique, ne poussa pas de racines profondes en Italie. Il semble plus singulier, au premier abord, que l'architecture gréco-romaine ait tant tardé à y susciter des imitateurs. Si les statues et les peintures de la Rome classique avaient disparu ou étaient enfouies sous les décombres, les grands édifices restaient debout, non seulement à Rome, mais sur nombre de points de la péninsule, et l'on constate avec surprise que, pendant près de mille ans, pas un constructeur italien ne songea à s'inspirer de leur exemple. Loin de là, on les démolissait souvent pour avoir des pierres tout équarries. Mais le jour vint où l'humanisme, c'est-à-dire le goût de la littérature et de l'histoire des anciens, éveilla l'attention des artistes sur le caractère des monuments d'un lointain passé.

Alors se constitua l'architecture de la Renaissance, qu'il faut considérer comme une conséquence du mouvement humaniste et qui s'est propagée avec lui dans l'Occident de l'Europe.

Le terme de « Renaissance » est assez mal choisi, car il implique deux erreurs : que l'art était mort et qu'il reparut sous son aspect d'autrefois. En réalité, l'art n'était pas mort, car ce qui est mort n'évolue point : d'autre part, l'art antique trouva d'abord des disciples, non des copistes. La Renaissance elle-même put se faire illusion et croire qu'elle repétait les leçons de Rome, alors qu'elle innovait en profitant d'elles. L'art nouveau, qui empruntait à l'antiquité ses formes et son décor, était animé d'un esprit tout dif-



FIG. 105. — PALAZZO RUCCELLAI
À FLORENCE.

férent, façonné par dix siècles de christianisme. Pas plus qu'un fleuve ne remonte vers sa source, l'humanité ne recommence jamais le passé: ce qu'elle prend pour des résurrections sont des synthèses.

La première période de l'architecture de la Renaissance en Italie, qui remplit à peu près tout le xv^e siècle, est précisément une tentative de fusion entre les formes du moyen âge et celles de l'antiquité. La tradition médiévale était trop puissante pour disparaître d'un coup: elle ne s'atténua que graduellement. La nouveauté est moins marquée d'abord dans la conception des édifices que dans leur décoration, où les motifs gréco-romains interviennent. Ce sont des ornements, destinés à embellir ou à varier les surfaces, qui n'affectent pas l'ossature des monuments. D'autres besoins — qui sont ceux de la civilisation de cette époque en Italie — tendent bientôt à en



FIG. 118. — COUR DE PALAIS DE LA CHANCELLERIE A ROME.



FIG. 119. — PEDIMENT DE GRANDS GÉOMÈTRES A Cambrai (M. Proust).

modifier profondément le caractère. Pour la première fois depuis la chute de l'Empire, l'architecture civile prend le pas sur l'architecture religieuse: c'est une conséquence des progrès de l'esprit laïc. Le type de l'art nouveau est le palais florentin, construction massive autour d'une cour quadrangulaire entourée de portiques à colonnes. L'extérieur conserve encore le caractère des châteaux forts du moyen âge, où les pleins l'emportent de beaucoup sur les vides, car le palais doit pouvoir se défendre contre la rue. C'est à l'intérieur, surtout, avec les arcades, les rangées de colonnes, la décoration des pilastres et des voûtes,

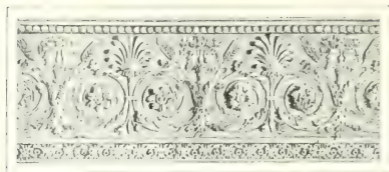


FIG. 161. — FRAGMENT DE FRISE SCULPÉE.
PALAIS DUCALE D'URBINO.

que l'imitation de l'art antique se fait sentir (fig. 133, 134).

Une partie de cette décoration, non plus naturaliste, mais fantaisiste, s'inspira de celle des caveaux romains que l'on appelait *grotte*,

d'où le nom de *grotesque* sous lequel elle est connue dans l'art et qui, à l'origine, n'implique aucun blâme (fig. 160, 191).

L'église italienne de la Renaissance diffère surtout de l'église gothique en ce qu'elle est généralement surmontée d'une coupole sur plan carré: les faisceaux de colonnettes sont remplacés par des piliers et des colonnes, la voûte ogivale par une voûte en berceau ou par un plafond horizontal orné de caissons. À l'extérieur, on trouve des colonnes, des frontons, des niches, enfin les divers éléments de l'art romain.

Le Florentin Brunellesco (1377-1466) fut l'initiateur de la première Renaissance. De 1420 à 1434, il éleva à près de cent mètres d'altitude la coupole de la cathédrale de Florence (fig. 192), édifice roman commencé en 1274 par Arnolfo di Cambio et repris, depuis 1357, sur un plan modifié, par Francesco Talenti. C'est aussi Talenti qui acheva, en 1358, le charmant Campanile gothique dont Giotto avait donné le plan et dirigé d'abord la construction (1334-1336). Vers 1445, Brunellesco commença à Florence le palais Pitti, édifice d'une beauté sévère, qui réside surtout dans la clarté de la membrure et dans la justesse des proportions (fig. 193). L'inspiration antique est plus apparente dans le palais Riccardi, œuvre de Michelozzo vers 1440 (fig. 133), et surtout dans le palais Strozzi, élevé vers 1484 par Benedetto da Majano et Cro-



FIG. 192. — DÔME DE FLORENCE.

1. La plus grande partie du palais Pitti a été édifiée vers 1563 par Ammannati.

nata. Il est surmonté d'une attique ou corniche justement célèbre, inspirée des meilleurs modèles de l'art romain. Comme au Pitti, les pierres sont brutes sur le devant: cet appareil bossué, dit *rustica*, qui se retrouve dans beaucoup de constructions florentines, souligne la saillie des pierres et fait alterner l'ombre et la lumière sur les façades. L'architecture de la Renaissance pénétra plus tard à Venise et y revêtit un aspect bien moins sévère qu'à Florence. La multiplicité des fenêtres, le luxe de la décoration extérieure y témoignent de la survivance du style gothique et de l'influence de l'Orient. Les palais vénitiens ont une apparence accueillante et gaie qui les distingue de tous les édifices italiens (fig. 194).



FIG. 194. — PALAIS DUCAL DE VENISE.

Deux ans après le palais Strozzi, en 1491, s'élevait la merveilleuse façade de la chartreuse de Pavie (fig. 195). Ici, la décoration surabonde, infiniment riche et variée; si elle emprunte ses éléments à l'art antique, elle les prodigue avec une exubérance toute gothique. Les lignes mêmes de l'architecture disparaissent sous cette profusion de statues et de reliefs. A ce titre, c'est un type de transition entre les églises ogivales et celles où dominent les éléments gréco-romains.

La vraie architecture de la Renaissance, caractérisée par l'usage non plus décoratif, mais constructif des colonnes et des pilastres,

eut pour centre non pas Florence, mais Rome, où les monuments de l'antiquité fournirent des modèles. Elle commença avec Bramante d'Urbino (1484-1514), qui dirigea les premiers travaux de Saint-Pierre (fig. 196). Son influence consista surtout à restreindre la décoration parasite pour mettre en évidence la membrure des édifices, ce qui est resté la loi de



FIG. 195. — FAÇADE DE LA CHARTREUSE DE PAVIE.



FIG. 176. — FACIÈ DE LA CHIESA DI SANTA MARIA DELLA SALUTE A VENISE (DE PAULI).

l'architecture moderne. Le plus donc peut-être de ses successeurs fut André Palladio, qui travailla à Vicence et à Venise (1514-1580); une de ses œuvres caractéristiques est l'église du *Redentore* dans cette dernière ville. Comme exemple d'un palais de la deuxième phase de la Renaissance, on peut citer l'admirable

bibliothèque de Saint-Marc à Venise, œuvre de Jacopo Tatti dit Sansovino (1477-1570), avec son rez-de-chaussée à pilastres doriques, son premier étage à colonnes ioniques, sa frise charmante et sa balustrade ornée de statues (fig. 197).

La troisième période est tout entière dominée par l'influence de Michel-Ange (1475-1564), surtout à partir de 1550 environ. Ce redoutable génie fit prévaloir dans l'architecture l'élément pittoresque et les fantaisies individuelles. Il continua, mais n'acheva point l'énorme église de Saint-Pierre, dont plusieurs architectes, entre autres Raphaël, avaient déjà modifié les plans. Après la mort de Michel-Ange, on termina, d'après ses dessins, la puissante coupole qui s'élève à la hauteur de 131 mètres; mais la façade fut gâtée au XVII^e siècle par Maderna et surtout par Bernini, auteur de deux clochers latéraux d'un fâcheux effet. Bernini eut cependant le mérite de construire la double colonnade qui fait de la place entière comme le vestibule de l'église (fig. 198). L'intérieur, achevé au XVII^e siècle, offre un coup d'œil éblouissant et grandiose, malgré l'exubérance parfois indiscrète de la décoration (fig. 199); l'extérieur ne peut être apprécié qu'à distance, et, vu de la place, produit une déception sur le visiteur. C'est la plus vaste église qui ait jamais été

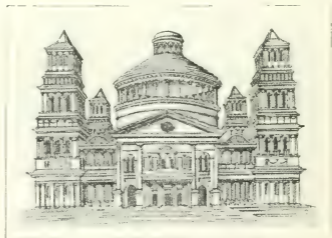


FIG. 198. — PROJET DE BERMANI POUR LA FACIÈ DE SAINT-PIERRE A ROME.

construite; elle ne couvre pas moins de 21 000 mètres carrés, alors que le dôme de Milan et Saint-Paul de Londres n'en occupent que 11 000, Sainte-Sophie 10 000 et le dôme de Cologne, 7 000. Mais la vraie grandeur, on l'a souvent répété, résulte moins des dimensions que des proportions, et Saint-Pierre, œuvre de trop d'architectes et de deux siècles, n'est pas un édifice bien proportionné.

L'exemple de Michel-Ange inspira le goût du colossal et la recherche de l'effet, au prix de la simplicité et de la clarté. Ses élèves ont laissé des œuvres originales et fortes, mais où la fantaisie se donne trop libre cours. De la naquit, à la fin du xv^e siècle, le style dit *baroque*, du nom donné par les Portugais aux perles irrégulières (*barocco*). C'est une sorte de dégénérescence de l'art de la Renaissance, qui se rapproche, par ses défauts, de l'art gothique flamboyant du xv^e siècle et dont le trait le plus saillant est la préférence donnée aux courbes sur les lignes droites. En même temps sévissait, à l'intérieur des églises, le style dit *jésuite*, dont le caractère est d'éblouir la vue par la richesse et la variété des motifs, sans au-



FIG. 166. — VUE DE SAINT-PIERRE DE ROME
AVEC LA COLONNADE DE BERNINI.



FIG. 167.
BASILIQUE DE
SAINT-MARC À VENISE.

cun souci du vrai rôle de l'ornement, qui est d'accuser la forme. C'est l'époque de la décoration recherchée pour elle-même, intervenant partout et à contre-sens, se complaisant dans une vision presque fiévreuse de lignes tourmentées et de reliefs imprévus. Le génie de la Renaissance finit par sombrer dans cette orgie décorative, non sans avoir produit toutefois, jusqu'à la fin du xviii^e siècle, des édifices remarquables par la hardiesse ou l'élégance. On peut citer comme exemple de ces derniers le palais Pesaro ou Bevilacqua à

Venise, où, malgré la profusion d'ornements inutiles, l'œil est charmé par la noblesse des proportions et l'amusante fantaisie du décor (vers 1650).



FIG. 100. — INTÉRIEUR
DE SAINT PIERRE DE ROME.
Cité d'Alfred Floquet.

De même que l'architecture gothique s'était implantée avec peine en Italie, l'architecture de la Renaissance ne s'imposa pas aisément aux pays du Nord. En France, comme en Allemagne, elle fut introduite par la royauté et la noblesse: on la trouve employée dans les châteaux et les palais longtemps avant qu'elle ne soit adoptée pour les églises. D'ailleurs, dans

ces pays, l'art ultramontain prit tout de suite un caractère particulier, un goût de terroir: les architectes français et allemands furent les émules des architectes italiens, non leurs copistes.

Beaucoup de monuments français de la première moitié du xvi^e siècle, attribués autrefois à des artistes italiens, sont, comme l'ont prouvé les documents d'archives, dus à des architectes français. De ce nombre fut Pierre Chambiges, auteur d'une partie du palais de Fontainebleau, des châteaux de Saint-Germain et de Chantilly, probablement aussi de l'Hôtel de Ville de Paris, édifice commencé par Dominique de Cortone, dit le *Boccador*, sur un plan qui fut abandonné en 1535.

Les plus anciens monuments de la Renaissance française sont les châteaux construits au xvi^e siècle dans la vallée de la Loire. Du moyen âge, ils gardent les hautes toitures inclinées, les tours, les clochets, les escaliers en spirale: c'est seulement dans la décoration, notamment dans celle des pilastres, que se révèle l'influence de



FIG. 101. — MAISON
À HILDESHEIM (HANNOVER).

Italie. En Allemagne, la résistance de l'art national fut plus tenace encore. Des villes comme Nuremberg, Augsbourg, Hildesheim, etc., ont conservé jusqu'au XIX^e siècle leurs maisons à haut pignon pointu, où se perpétua la tradition du moyen âge à côté des églises et des palais italianisés (fig. 200).

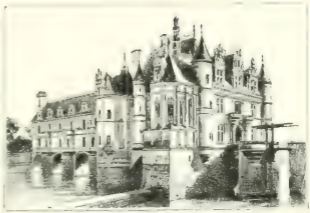


FIG. 200. — CHÂTEAU DE GAILLON (1502-1510).

On peut étudier, à Paris même, le charmant portail du château

de Gaillon (1502-1510), bâti par le cardinal d'Amboise, qui a été reedifié dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Il y a plus de hardiesse dans Chenonceaux sur le Cher (1512-1523), château bien conservé où les formes gothiques sont partout sensibles, sous le manteau d'une décoration de la Renaissance (fig. 201). Le chef-d'œuvre de cette architecture est Chambord.



FIG. 201. — CHÂTEAU DE CHENONCEAUX.

œuvre de Pierre Trinquereau (vers 1523), avec sa forêt de cheminées et de pignons, apparition féérique au milieu d'une plaine sablonneuse et désolée (fig. 202). Mais, en y regardant de près, on est frappé des disparates de la construction : une toiture gothique, un corps de bâtiment Renaissance, de grosses tours romanes. Les parties anciennes du château de Blois, surtout au nord, abondent en jolis détails de la Renaissance, encore alliés à des traditions gothiques (fig. 203). Le château de Fontainebleau est d'un style plus sévère et même ennuyeux; le plus sévère de tous les châteaux de

1523), avec sa forêt de chemi-

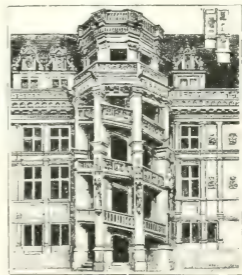


FIG. 203. — LES AILES DU CHÂTEAU DE BLOIS.

François I^{er} est celui de Saint Germain, où l'austerité de la façade et la toiture plate rappellent les palais florentins de la première Renaissance (fig. 204).



FIG. 204. — LE CHATEAU DE SAINT GERMAIN EN LAYE (LESYLLÉ).

L'alliance hybride du gothique et de la Renaissance se remarque aussi dans plusieurs églises de cette époque, comme Saint Etienne du Mont (1517-1541) et Saint Eustache (1532) à Paris. Vers 1540, le style s'épure. Pierre Lescot, qui travailla au Louvre depuis 1546, Jean Bullant (1515-1573), qui construisit Ecouen et commença les Tuileries, achevées par

Philibert Delorme, sont pénétrés de l'esprit de la Renaissance italienne, mais développent en même temps un talent déco-



FIG. 205. — CHATEAU DE HEIDELBERG. PARTIE CONSTRUITE PAR LE PALAIS OTHON HENRI (1550-1570).



FIG. 206. — CHATEAU DE HEIDELBERG. PARTIE CONSTRUITE PAR LE PALAIS FREDERIC IV (1601-1607).

ratif et pittoresque qui présage le XVIII^e siècle français.

Même au cours d'une revue aussi rapide, je dois citer le château de Heidelberg (1545-1607), chef-d'œuvre de la Renaissance ger-

manque, tout italien par la décoration, profondément gothique encore par le sentiment (fig. 205, 206).

Un phénomène intéressant dans l'histoire de l'architecture est la période de simplicité qu'elle traverse

en France de 1530 à 1670 environ. L'association de la pierre et de la brique donne un aspect de gaucherie aux façades, en même temps que la suppression des moulures et des ornements superflus diminue le prix de la main d'œuvre. Ce style, appliqué aux



Fig. 205. — COLOMBE. LOUVRE, PARIS, DÉBUT.

des Vosges et au noyau du château de Versailles sous Louis XIII, dut sa vogue à des motifs d'économie, alors que la France souffrait encore des misères causées par les guerres de religion :

mais il répondait aussi, par sa clarté et sa grandeur sans emphase, à l'idéal classique de Malherbe, le réformateur littéraire du temps.



Fig. 206. — COLOMBE. LOUVRE.

Le chef-d'œuvre de l'architecture française de la Renaissance et peut-être de toute l'architecture moderne est le palais du Louvre. Tout le monde l'a vu, mais bien peu de gens le connaissent, car ses différentes parties

datent d'époques très diverses et il faut un effort d'attention pour en saisir les caractères distinctifs.

Le Louvre est borné au nord par la rue de Rivoli, à l'est par la rue du Louvre, au sud par le quai, à l'ouest par la rue des Tuileries. Commençons par le nord-ouest. Du pavillon de Marsan, construit sous Louis XIV, jusqu'à l'angle de la cour du Louvre,



FIG. 207. — LE DÔME
DES LUXEMBOURG A PARIS.

truit par les Ducerceau sous Henri IV, mais fut refait plus richement par Lefuel sous Napoleon III (1863-1868). La partie

de la cour du Louvre qui est due à Lescot (sud-ouest) a donné le ton à ses

continuateurs, et l'on peut dire que cette cour offre la plus admirable vue de palais qui soit au monde (fig. 207). A l'extérieur, du côté de la rue du Louvre, Louis XIV fit construire par Claude Perrault une longue et monotone facade à colonnes accouplées, qui permet de mesurer la distance entre l'art de la Renaissance française et celui du siècle de Louis XIV (fig. 208).



FIG. 208. — LE MUSÉE
DU PENTHAGON A PARIS.

Même l'elegance exquise d'un Lescot semblait alors frivole: ce n'est plus l'Italie du xvi^e siècle,

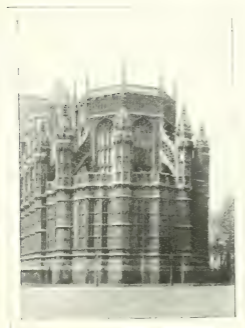


FIG. 209. — GUILDHALL, HENRI VIII
DE WESTMINSTER,
LONDRES.
(Cliché Spooner, Londres).

mais la Rome impériale qu'on prend pour modèle. On appelle cela le style *académique*, parce qu'il fut surtout propagé par les Académies de sculpture, de peinture et d'architecture, fondées par Mazarin (1649) et par Colbert (1671). La colonnade de Perrault et la façade du palais de Versailles, terminée par Jules-Hardouin Mansard (1649-1708), sont de mémorables exemples de ce style triste, noble et solennel, dont la symétrie est la loi impérieuse, d'où tout imprévu, tout pittoresque sont bannis. Le meilleur ouvrage de Mansard est le dôme des Invalides (1675-1706), qui s'élève à 105 mètres de hauteur (fig. 209) et dont la silhouette, à la fois élégante et majestueuse, est bien plus belle que celle du Panthéon de Soufflot (1757-1764; fig. 210). L'imposante façade de Saint-



FIG. 209. — PAVILLON DES INVALIDES DE PARIS, FAÇADE CONSULTEE PAR L'INTELLIGENT, A LONDRES.
C'est, comme l'on voit, l'imitation.



FIG. 210. — CATHÉDRALE DE SAINT PAUL, A LONDRES.

Sulpice (1733) est l'œuvre d'un architecte italien, Servandoni; les deux Garde-meubles, sur la place de la Concorde, analogues, mais très supérieurs à la colonnade de Perrault, sont dus au meilleur architecte du temps de Louis XV, Gabriel. Ces beaux édifices présentent toutefois une disposition peu rationnelle, la toiture plate à l'italienne qui ne convient pas au climat de Paris: comme on ne peut se dispenser de les chauffer, on a dû couvrir

ces toits d'une forêt de tuyaux qui produisent un effet fâcheux. En Angleterre, l'architecture gothique dura plus longtemps qu'ailleurs et se prolongea sous le nom de *style Tudor* (1485-1530);



FIG. 214. — PANNÉE
DÉCORATIVE AU PALAIS
DE VERSAILLES.

se déclara : ce fut la
pele improprement
style Empire, parce
qu'il atteignit son
apogée sous Napo-
léon. Cette fois en-
core, ce ne fut pas
l'Italie de la Renais-
sance qui donna
l'exemple : on pré-
tendit s'inspirer di-
rectement de l'anti-
que et l'on osa éle-
ver à Paris des cop-
ies de monuments
romains, la Made-
leine (commencée en
1764), les arcs de
triomphe du Carrou-

fig. 211). Celui de la Renaissance ne triom-
pha qu'à l'époque des Stuarts, où il fut
représenté surtout par Inigo Jones (1572-
1652), le constructeur du pavillon des ban-
quets de Whitehall à Londres (fig. 212) et
par Chr. Wren (1632-1723), l'architecte de
l'énorme église de Saint-Paul, inspirée de
Saint-Pierre de Rome, mais qui n'en est
pas une copie (fig. 213).

L'art charmant du XVIII^e siècle n'a guère
exercé son influence que sur les petites
constructions de plaisance et les intérieurs.
L'origine du style dit *rococo* ou *rocaille*
est probablement le travail de la boiserie,
qui passa des meubles aux appartements.
Plus de pilastres, plus de colonnades, plus
de plates-bandes, mais des guirlandes, des
festons, des coquilles, une profusion de
lignes sinueuses, enveloppantes et entrela-
cées : tout ornement vise à être une surprise.
Avec cela, un sens exquis des proportions
et une habileté d'exécution prestigieuse
(fig. 214).

Dès le début du règne de Louis XVI,
une réaction, préparée depuis 1760 environ,
recrudescence du style académique, ap-

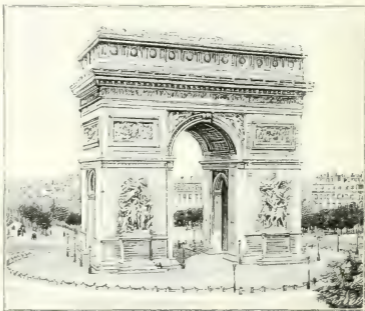


FIG. 215. — ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE À PARIS.

sel et de l'Étoile (fig. 215), la colonne Vendôme. Un général proposa même, vers 1763, de transporter la colonne Trajane de Rome à Paris. Ce sont là des erreurs de goût que n'a jamais commises la Renaissance. Les qualités du style Empire sont exclusivement d'exécution : l'invention et le sentiment sont nuls. Pendant la Restauration et la



FIG. 216. — COUR DU LYCÉE DES BEAUX-ARTS A PARIS.

monarchie de Juillet, les qualités se perdirent et l'originalité ne reparut pas. Heureusement, cette fâcheuse manie d'imiter l'antique fut tempérée chez quelques artistes — notamment chez Duban, l'auteur de l'École des Beaux-Arts, terminée vers 1860 — par un sentiment délicat des détails, puisé dans l'étude directe des monuments grecs, et par un retour vers la sévère élégance



FIG. 217. — LE GRAND OPÉRA A PARIS.

des grands Florentins, comme Brunellesco et Bramante (fig. 216).

A la même époque, un érudit de premier ordre, qui fut aussi un éminent architecte, Viollet-le-Duc, traçait hardiment, dans ses écrits, le programme d'une architecture nouvelle, émancipée du culte exclusif des styles du passé et cherchant sa



FIG. 218. — LE PETIT PALAIS A PARIS.

voie dans la satisfaction rationnelle des besoins du temps. Il annonçait même, dès lors, l'avènement de la construction en fer, qui devait passer du domaine de l'industrie dans celui de l'art. Labrouste, dans la Bibliothèque Sainte-Geneviève et dans la grande salle de lecture de la Bibliothèque Nationale (1856), Duc, dans la *Salle des Pas-Perdus* du Palais de Justice, qui sont d'admirables constructions appropriées à leur but, paraissent s'être inspirés de ces idées, qui ne devaient porter tous leurs fruits que beaucoup plus tard.

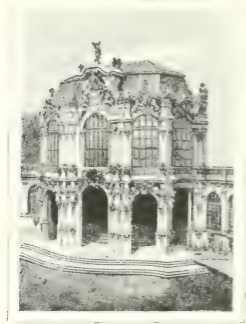


FIG. 206. — PAVILLON DE ZADRUGA
 GASTONIA DESIG.
 L'ÉCOLE ARCHITECT. DE ZAGREB.
 S. 1880. (1881.)

La fin du second Empire vit une renaissance de l'architecture italienne, en particulier de l'architecture vénitienne du *xvi^e* et du *xvii^e* siècle: de là dérivent la *Trinité* de Ballu et le *Grand Opéra* de Garnier (fig. 217). Cette tendance domine

encore aujourd'hui, unie à un goût un peu plus sévère. Les

derniers grands monuments qu'on ait construits à Paris, le Grand et le Petit Palais, sont des édifices de la Renaissance, où les éléments décoratifs sont empruntés à l'antiquité, mais qui ne copient aucun édifice grec ou romain (fig. 218). En revanche, les œuvres de l'architecture métallique, qui se multiplient depuis 1878, marquent une réaction plus ou moins consciente contre l'art traditionnel de l'école. Des constructions d'ingénieurs, comme la Tour Eiffel et le Palais des Machines, avec leurs aspirations verticales, la prédominance marquée des vides sur les pleins, la légèreté de leur ossature apparente, se rapprochent bien plutôt des conceptions de l'architecture gothique.



FIG. 206. — NOUVEAU MUSÉE IMPÉRIAL
 À VIENNE.
 L'ART DE L'ÉCOLE DE SIEGEN, éditeur

dont une renaissance, dans un esprit lucide et avec des matériaux différents, est parmi les possibilités de l'avenir.

J'ai parlé presque exclusivement de l'architecture française: ce n'est pas que l'on n'ait construit ailleurs des édifices considérables, comme le vaste palais de l'Escorial (fig. 223), premier monument de l'architecture de



FIG. 223. PALAIS DE PARLEMENT, à Leominster.

la Renaissance en Espagne: mais je peux seulement indiquer ici la filiation des styles. A la Renaissance germanique, interrompue par la Guerre de Trente Ans, succéda bientôt, en Allemagne, l'imitation des styles français et italiens, l'académisme, le baroque, le rococo: le plus bel exemple du style baroque au delà du Rhin est le Pavillon du Zwinger (bastion) à Dresde, œuvre de Pöppelmann (1715; fig. 219). Puis, au XIX^e siècle, avec Schinkel et Klenze, c'est, à Berlin et à Munich, le style néo-grec qui domine, froid comme toute imitation, ennuyeux comme tout anachronisme. Cependant, à Dresde et à Vienne, vers 1850, se dessina une nouvelle évolution vers la Renaissance italienne: c'est à ce mouvement que Vienne doit ses plus beaux monuments modernes, en particulier les deux Musées impériaux, œuvres de Semper et Hasenauer (fig. 220).

En Angleterre, la mode néo-grecque succéda directement à la

Renaissance: le baroque et le rococo y sont restés presque inconnus. Puis, comme par un retour au style national, d'ailleurs emprunté lui aussi, refleurit le gothique *perpendiculaire*, dont le monument le plus colossal est le Palais du Parlement construit par Barry sur les bords de la Tamise



(fig. 1966; fig. 221). Enfin, la Belgique a édifié au XIX^e siècle la plus

grande accumulation de pierres de taille qui existe en Europe, le Palais de Justice de Bruxelles, d'un style inspire à la fois de l'Asyrie et de la Renaissance, mais dont l'effet est loin de répondre à l'enormité de la dépense et de l'effort (fig. 222).

C'est pourtant en Angleterre et en Belgique qu'est apparu, il y a quelques années, un style nouveau qui, plus encore que celui du fer, semble devoir mettre fin, de nos jours, aux imitations de l'antiquité et de la Renaissance. En Angleterre d'abord, sous l'influence de l'esthéticien Ruskin, W. Morris et d'autres artistes, se-



FIG. 222. — VUE DU PALAIS DE L'ESCURIAL, PRÈS DE MADRID, CONSTRUIT DE 1562 A 1574.

condés par les peintres Burne-Jones et W. Crane, transformèrent la décoration intérieure des maisons, substituant aux modèles conventionnels et usés, meubles, tentures et ornements d'applique, des formes expressives ou qui, du moins, cherchaient à l'être. Puis, deux architectes belges, Hankar et Horta, osèrent, vers 1893, appliquer des principes non

moins hardis à la décoration extérieure, réagissant avec énergie contre les pastiches et rompant avec les traditions. Un Autrichien, Otto Wagner, eut connaissance de ce mouvement belge et se fit l'initiateur, à Vienne, d'une nouvelle école de construction dite *sécessionniste*, nom qui suffit à en marquer le caractère d'indépendance et même de révolte. De Vienne, l'« hérésie » a gagné Berlin, Darmstadt et même Paris: jusqu'à présent, toutefois, le nouveau style n'a pas eu l'occasion de s'y manifester dans un édifice public. Définir ce style nouveau, anglo-austro-belge, est à peu près impossible, car il n'a pas de *credo* et cherche sa voie dans des directions très différentes: ce qui est sûr, c'est qu'il existe, qu'il s'affirme dans la décoration et l'aménagement des constructions privées, et que sa prétention d'être de son temps, de repousser tout anachronisme, le rattache, en dépit d'aberrations individuelles, au grand programme de bon goût et de bon sens tracé vers 1860 par Viollet-le-Duc.

1. GILBERT-PIRELLI, W. J. 1894, *Geschichte der Architektur*, 6. u. d. 2. vol., Leipzig, 1896.
 2. M. SÉE, *Histoire de l'architecture de la Renaissance*, 3. vol., Paris, 1894, idem, J. HAVET, *Spiegelstadt und Renaissance*, Stuttgart, 1896.
 3. DEWE, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1893.
 4. G. MEYER, *Observations sur l'architecture de la Renaissance*, Berlin, 1896.
 5. L. PÉROUSE, *La Renaissance en France*, 1. vol., Paris, 1876-1886.
 6. J. ARLOT, *De la Renaissance*, Paris, 1885.
 7. W. FRIEDL, *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, Arcueil-Paris, Stuttgart, 1885.
 8. H. GÖTTSCHE LOWE, *Die Entstehung der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1894.
 9. M. VACHER,

(Housh, in *The Journal of the History of Ideas*, 1953, p. 240). G. VAN DER HAEGHE, *Les Écrivains et les écrivains de l'école française* (Moulin, Bibliothèque de la Librairie de la Sorbonne), 1953, M. RICHARD, *Les écrivains de l'école française de la Renaissance* (M. RICHARD, 1953, p. 100). A. DUBREUIL, *La Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. C. GUY, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. J. SARRAILH, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. C. GUY, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. J. SARRAILH, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100.

C. LUXEMBOURG, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. E. BONNEFON, *Claude Perrault* (*Gazette des Beaux Arts*, 1901, II, p. 209); P. DE NOLLY, *Histoire de la littérature de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. La Renaissance française (*Revue de la Sorbonne*, 1939, p. 100). L. SARRAILH, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. R. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. O. RICHARD, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. H. GUY, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. J. SARRAILH, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. C. GUY, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. J. SARRAILH, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. C. GUY, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. J. SARRAILH, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100. A. G. MORIN, *Les écrivains de la Renaissance française* (L. Sarrailh, Bibliothèque de la Sorbonne), 1939, p. 100.

RENAISSANCE SIÉNOISE ET FLORENTINE



FIG. 244. — NICCOLÒ DI PIÉRO.
LA CIRCUMCISION.
CHÂPEL DE BAPTISTE DE PIÉRO.

Louis à celui des « portraitistes » de Charles V. Le naturalisme gothique pénétra en Italie et y réveilla le réalisme italien, endormi depuis le III^e siècle (cf. p. 63). Mais, alors qu'en France et en Flandre le naturalisme ne connut pas de frein et tomba dans la trivialité, en Italie, grâce à l'humanisme naissant et à l'exemple des monuments de l'art antique, il se tempéra, s'assagit et apprit à rechercher la beauté plus que l'expression. Ainsi, le rôle de l'antiquité fut celui d'une éducatrice, non d'une mère : elle ne créa pas la Renaissance, mais la regla.



FIG. 245. — NICCOLÒ DI PIÉRO.
LA NAISSANCE.
CHÂPEL DE BAPTISTE DE PIÉRO.

Un art ne peut agir sur un autre par simple con-

tact, il faut que le second soit parvenu, en vertu de son évolution naturelle, à un état qui le rende sensible aux influences du premier. Depuis le v^e siècle jusqu'au xv^e, nous avons vu que les Italiens ne songèrent point à imiter les monuments romains, mais à les exploiter comme carrières: une Rome barbare s'éleva à côté de la Rome impériale. Vers 1240, sous l'inspiration de l'empereur Frédéric II, il se forma en Apulie une école de sculpteurs et de graveurs qui prirent pour modèles les statues, les bustes et les monnaies romaines de l'Empire. Cette école ne dura pas plus de quarante ans. Un artiste qui avait travaillé pour Frédéric II, Nicolas d'Apulie, connu sous le nom de Nicola Pisano, vint à Pise et y sculpta en 1260 la chaire d'un baptistère, gothique d'architecture, mais décorée de bas-reliefs qui imitent, à s'y méprendre, ceux des sarcophages romains (fig. 224, 225). Il ne se montra pas moins habile imitateur en décorant une chaire du dôme de Sienne (1268). Mais cette résurrection prématurée de l'idéal antique resta isolée et fut stérile; le propre fils de Nicolas, Jean de Pise, est un pur réaliste de l'école gothique, sans doute inspiré de modèles français ou rhénans. Pour que



FIG. 226. — DIEU ET JÉSUS-CHRIST, PISE, DÔME DE SIENNE.

(Musée National de Sienne.)

l'Italie devint accessible à l'enseignement de son passé romain, il fallut qu'elle traversât une période gothique, dont la première Renaissance, illustrée par Giotto et par Duccio, marque non pas la fin, mais l'apogée. Du reste, l'esprit gothique, avec les influences de la Flandre et de la vallée du Rhin, ne cessa de se faire sentir en Italie qu'au xv^e siècle: c'est alors seulement que l'esthétique



FIG. 227. — GIOTTO. LE FESTIN D'HÉRODE.
L'ÉGLISE DE S. GIULIO A FLORENCE.

l'Italie devint accessible à l'enseignement de son passé romain, il fallut qu'elle traversât une période gothique, dont la première Renaissance, illustrée par Giotto et par Duccio, marque non pas la fin, mais l'apogée. Du reste, l'esprit gothique, avec les influences de la Flandre et de la vallée du Rhin, ne cessa de se faire sentir en Italie qu'au xv^e siècle: c'est alors seulement que l'esthétique

gréco-romaine prit définitivement le dessus et commença le mouvement de propagande offensive qui assura sa domination jusqu'à nos jours¹.

On racontait à Florence, au milieu du xvi^e siècle, que des peintres byzantins, appelés dans cette ville, avaient éveillé, vers 1260, le talent de Cimabué, qui fut le premier peintre italien comme Adam avait été le premier homme: on ajoutait que Cimabué, à son tour, découvrit le génie du berger Giotto, en le voyant tracer, avec une pierre poin-



FIG. 225. — FRA ANGELO, L'ADORATION DES ROIS. Musée de Florence.

ture, la silhouette d'une brebis. Ce sont là autant de fables. Cimabué

était un mosaïste: on ne connaît pas de tableaux authentiques de sa main. Sienna, la rivale de Florence, produisit le premier peintre de génie, Duccio, qui a certainement vu et étudié des peintures et des émaux byzantins (1200-1336). Duccio joignait à l'instinct des compositions grandioses un sentiment large, sinon encore délicat, de la ligne (fig. 226). Le premier, il transforma en véritables tableaux, c'est-à-dire en groupements artistiques de figures, les chroniques peintes du moyen âge, que les âmes pieuses avaient déchiffrées pendant des siècles comme une sorte de Bible des illettrés.

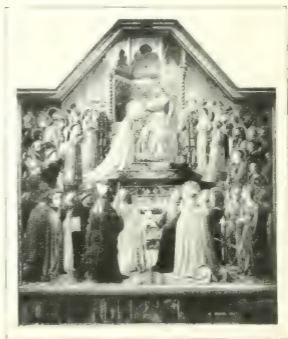


FIG. 226. — FRA ANGELO, LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. Musée de Florence.

Duccio fut l'ancêtre, à Sienna, d'une nombreuse lignée de

1. Ces idées, que je résume en quelques lignes, ont été exprimées par Leon le Laborde des Topographes, en 1760, par Courajod.

peintres, Simone Martini dit *Memmi*, les Lorenzetti, Taddeo Gaddi, qui, sans atteindre à la puissance des Florentins, montrèrent peut-être plus de passion, de poésie et de suavité. Un petit tableau siennois, quand il est exquis, est un regal pour les yeux: mais les belles œuvres sont rares dans cette école, qui produisit trop et trop vite. Le tort de l'école siennoise, c'est qu'elle visa à



FIG. 207. — Benozzo Gozzoli. Les Rois Mages. Palais Riccardi à Florence.

l'expression et à l'émotion plus qu'à la perfection de la forme. Sur cette pente, la décadence est toujours rapide, car il s'établit comme une surenchère à qui prodiguera davantage les contrastes violents et le pathétique à bon marché. Des le *xv* siècle, la seve de l'école siennoise est épuisée: c'est Florence qui lui envoie des peintres, après avoir profité de ses leçons.

Le premier des grands peintres florentins fut Giotto, mort en 1336. Fut-il influence par Duccio? Cela est possible. Mais son mérite consiste surtout à avoir rompu avec le byzantinisme, dont Duccio ne s'était pas encore affranchi. Pour bien connaître Giotto, comme d'ailleurs presque tous les peintres de l'Italie, il faut étudier ses fresques: même le bon tableau de lui qui est au Louvre.



FIG. 208. — Benozzo Gozzoli. Les Mages se prosternant devant l'Enfant Jésus. Église de Santa Maria del Fiore à Florence. Musée de l'Accademia di Belle Arti à Florence.

Saint François recevant les stigmates, donne une faible idée de son talent. Giotto ne dessine pas toujours bien, il drape lourdement et ses têtes sont vulgaires: mais combien il dit clairement et poétiquement ce qu'il veut dire! Les fresques de Giotto à Assise, racontant la vie de saint François, celles de Padoue et de l'église Santa-Croce à Florence (fig. 227), sont parmi les



FIG. 223. — MASACCIO. SAINT PIERRE ET SAINT JEAN FAISANT L'AUMÔNE. ÉGLISE DE CAPIENA A FLORENCE.

1387-1455 : encore a-t-il subi l'influence des fresques de Masaccio,



FIG. 224. — ANDREA DEL CASTAGNO. PORTRAIT DE PIERO SERRAO. Musée National de Florence.

œuvres les plus attachantes de la peinture, bien qu'aucune des figures, prise à part, ne résiste à un examen rigoureux.

Giotto s'était inspiré des gothiques, notamment de Jean de Pise (1327), et surtout de la nature : ses successeurs furent presque uniquement des *giottesques* et perdirent le contact salutaire de la réalité. Leur école, très prolifique, se répandit sur toute l'Italie. Elle compte des illustrateurs ingénieux et féconds, comme les auteurs inconnus des grandes fresques du *Campo Santo* de Pise : mais, préoccupés surtout de raconter, ils ne firent guère d'efforts pour serrer et pour épurer la forme. Le *giottisme* n'a produit qu'un seul grand artiste, le moine Fra Angelico de Fiesole

qui fut un naturaliste. Fra Angelico est le peintre par excellence du christianisme suivant saint François. Personne n'a mieux exprimé que lui la joie de croire, la douceur de souffrir



FIG. 224. — ANDREA DEL CASTAGNO. LA CENÉ. FLORENCE, SAINTE-APOLLONIE.

pour la foi, la béatitude des élus. Ce fut aussi, bien qu'on l'oublie parfois, un peintre savant, qui connaissait la forme humaine bien mieux que Giotto : mais sa lyre mystique n'avait qu'un petit nombre de cordes. Il y a de la

tadeur dans son beau talent, réflète d'une âme un peu enfantine, dont l'horizon eût pour bornes les murs d'un cloître. Ses Vierges et ses anges nous charment d'abord et puis nous lassent par leur suavité: on voudrait quelques loups dans cette bergerie dévote (fig. 228, 229). Le meilleur élève de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli (1420-1498), s'est montré, dans ses fresques du palais Riccardi à Florence, de San Gimignano, de Montefalco, de Pise, le conteur le plus naïvement exquis de la Renaissance: ses visions du monde sont les rêves dorés d'un enfant (fig. 230, 231). Mais le monde n'est pas peuplé d'enfants et ce n'est



Fig. 227. — Verrocchio et Lorenzo Credi, LA MADONE ET DEUX SAINTS, DÔME DE PISTOIE.
Ces. Albert D'Enlèvement.



Fig. 230. — Filippo Lippi, PROMESSE DE COSME MÉDICIS, DE LA VIBRILE FLORENCE.
Ces. Albert D'Enlèvement.



Fig. 228. — Verrocchio, VIERGE ET ENFANT AVEC DEUX ANGES, MUSÉE NATIONAL DE L'ÉCOLE DE PISE.
Ces. Albert D'Enlèvement.

pas de rêves dorés qu'il se nourrit. Le *giottisme* eût fait choir

l'art florentin dans la méverie des images édifiantes si le naturalisme, si brillamment revendiqué par Donatello, n'avait trouvé, dans la peinture, un grand interprète.



FIG. 233. — A. POLLAIUOLO.
JOB ET L'ANGE.
Musée de Florence.
Cat. de Venturi, t. I, Rome.

Masaccio (1401-1428). La chapelle des Brancacci, à l'église du Carmine de Florence, décorée des fresques de Masaccio, a été une source d'inspirations viriles pour tout l'art florentin du XV^e siècle (fig. 232). Ses contemporains — influencés comme lui par Donatello — Paolo Uccello, le premier peintre de batailles et de perspectives, Andrea del Castagno, d'une vigueur presque brutale, achevèrent de degouter les Florentins de la fadeur (fig. 233, 234). Fra Filippo Lippi, un autre moine, mais un moine qui n'avait pas renoncé à la vie (1406-1469), offre presque la synthèse de Fra Angelico et de Masaccio : dans ses chefs-d'œuvre, dont l'un est au Louvre, la force, souvent un peu rugueuse, s'éclaire de tendresse (fig. 236). Verrocchio, que

l'on connaît surtout comme sculpteur (1435-1488), triomphe, dans ses rares peintures, par la maîtrise de la ligne (fig. 235, 237) : il

fut, en outre, l'un des premiers Florentins à comprendre le paysage, le rôle qu'y jouent non seulement les formes, mais l'air et la lumière. Rappelons, toutefois, que dix ans avant sa naissance, les Van Eyck avaient peint en Flandre des paysages admirables : l'art italien, comme l'a dit Courajod, a été le fils privilégié, mais non le fils aîné de la Renaissance.

Un peu plus jeune que Verrocchio, Botticelli



FIG. 236. — BOTTICELLI. ALLEGORIE DE PEINTURES.
Musée de Florence.

Verrocchio, à l'influence d'un maître du réalisme, Antonio Pollaiuolo, élève lui-même de Donatello et d'Uccello (ng. 283). Botticelli est un des génies les plus originaux de la peinture, un génie créateur, mais inquiet et tourmenté, que sa passion pour la ligne expressive entraîna souvent jusqu'à la bizarrerie. Le plaisir très mêlé que nous causent ses œuvres est une sorte de vibration nerveuse, d'hyperesthésie. On a parlé du *surhomme*, création du cerveau malade de Nietzsche; Botticelli est le *surpeintre*. Sans être coloriste, sans même viser à l'être, il sait faire valoir, par la couleur, le *tremolo* continu et contagieux de ses lignes. Quand il est admirable, comme dans le *Printemps*, à Florence, il offre l'expression la plus parfaite de l'humanisme et la quintessence de la distinction florentine. Botticelli a trouvé ses fidèles les plus enthousiastes parmi les neurasthéniques du XIV^e siècle finissant. On s'est pâmé (car c'est ainsi qu'admirent les neurasthéniques) non seulement devant ses défauts, mais devant ceux de ses plus grossiers imitateurs. Pour sentir ce qu'il y a en lui de vraie force et de subtilité vivifiante, il faut une éducation de connaisseur.



FIG. 111. — D. GHIRLANDAJO.
L'ASSASSINAT
D'UN SEIGNEUR.

Deux peintres d'une étonnante facilité, ingénieux, élégants, aisés à comprendre, exprimèrent à merveille les qualités aimables de la haute Renaissance italienne. Le plus âgé, Domenico Ghirlandajo (1449-1494), est un Verrocchio un peu adouci, dont les grandes compositions religieuses sont embellies par une couleur gaie et transparente. Nous avons au Louvre un de ses chefs-d'œuvre, la *Visitation*



FIG. 246. — BOTTICELLI. LES VIERGE
ET L'ENFANT DANS LES NUAGES.

FIG. 247. — BOTTICELLI. LES VIERGE ET L'ENFANT DANS LES NUAGES.



FIG. 242. — D. GHIRLANDAJO. ADOURATION DES MAGES.
LE JÉSUS DES INDOÛES À FLORENCE.
(Mus. d'Art. et d'Ét. de Florence.)

createur de charmantes idylles, portraitiste subtil, et le condisciple inégal de Léonard, Lorenzo di Credi, dont un grand tableau, fait en collaboration avec son maître Verrocchio, est l'ornement de la cathédrale de Pistoie (fig. 235).

Nous réservons pour plus tard les deux géants de la Renaissance florentine, Léonard de Vinci et Michel-Ange. Mais il est deux maîtres de la Toscane méridionale et de la Romagne dont il faut dire quelques mots ici : Piero del Franceschi et son

fig. 241-243). De l'autre, Filippino Lippi, le Louvre n'a rien, fils de Fra Filippo et élève de Botticelli, il fut à son maître ce que Ghirlandajo est à Verrocchio. A cet artiste doué et fécond, quoique peu inventif, la peinture doit toute une série d'œuvres délicieuses, dont la plus belle peut-être est *l'Apparition de la Vierge à saint Bernard*, à la Badia de Florence (fig. 244-249). Au même groupe d'artistes appartient Piero di Cosimo,



FIG. 243. — D. GHIRLANDAJO.
LA NAISSANCE DE SAINT JEAN.
ÉGLISE DE SAINT-MARIE-NOUVELLE À FLORENCE.
(Mus. d'Art. et d'Ét. de Florence.)

élève Luca Signorelli.

Piero (1416-1492) occupe une place à part dans l'art italien: impersonnel et froid, avec ses figures droites et pâles, il a quelque chose d'inquietant et de spectral, joint à une nuance de tristesse et de dédain (fig. 247). Signorelli (1441-1528) est le Dante de la peinture du xv^e siècle: triste aussi, et d'une énergie presque farouche, jusque dans ses admirables Vierges au menton puissant. Il y a de l'émotion sous ce masque de force, mais elle se cache.

Sa *Fin du monde*, à la cathédrale d'Orvieto, annonce le *Jugement dernier* de Michel Ange à la Chapelle Sixtine (fig. 250); son *Education de Pan*, au musée de Berlin, est un chef d'œuvre de dessin sévère et sculptural (fig. 243).



FIG. 244. — FILIPPINO LIPPI.
L'ADORATION DES MAGES.
Musée des Offices à Florence.

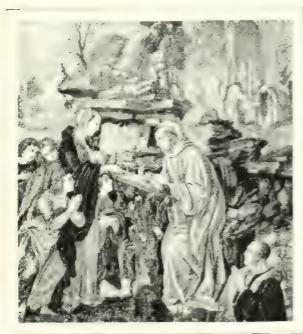


FIG. 245. — FILIPPINO LIPPI.
LA VIERGE APPARAISSANT À SAINT BERNARD.
ÉGLISE DE LA BARRA À FLORENCE.
(WORMANS, *Maletel*, t. II.
Seemann, éditeur).

Ainsi, la peinture florentine se meut entre deux extrêmes, la suavité mystique et la vigueur attristée. Elle est bien le reflet d'une société agitée, ardente dans ses discordes civiles, où le fanatisme chrétien d'un Savonarole coudoie l'humanisme presque païen de la cour des Médicis. L'art antique lui a donné des leçons de dessin, lui a fourni des exemples de l'interprétation correcte des formes, mais ne lui a rien communiqué de son esprit. L'âme florentine plonge toutes ses racines dans le moyen âge: elle n'est ni grecque ni romaine, parce qu'elle est encore profondé-



FIG. 246. — ÉCOLE DE FILIPPINO LIPPI.
LE VILLAGE ADORANT L'ENFANT.
PALAIS PITTI À FLORENCE.
(Collection de la Ville de Florence.)

avec des plans en perspective et des personnages d'autant moins saillants qu'ils sont plus éloignés. Ils ont été, comme les fresques de Masaccio, une source d'inspiration pour toute l'école florentine.

À la même époque, le grand Donatello (1386-1466) donnait l'exemple d'un naturalisme aigu dans ses statues de saints, dans ses portraits et dans ses bas-reliefs, en même temps que d'une grâce exquise dans la représentation de l'enfance (fig. 251-254). Le naturalisme de Donatello consiste à faire vivre, dans le bronze et dans le marbre, des modèles conformes à l'idéal florentin, élancés, fortement musclés, énergiques et expressifs des pieds à la tête.

Cet idéal est presque l'opposé de celui de l'antiquité classique, mais c'est bien celui de l'art moderne, émancipé du joug académique : Rodin et Constantin Meunier

ment religieuse, illuminée et assombrie tour à tour par les visions rayonnantes ou terribles de l'au-delà.

La sculpture florentine commence avec Lorenzo Ghiberti (1378-1465). Entre 1405 et 1452, il modela les étonnantes séries de bas-reliefs à sujets bibliques qui décorent deux grandes portes en bronze du Baptistère de Florence. Michel-Ange disait de la seconde qu'elle était digne de figurer au Paradis (fig. 249).

Ces bas-reliefs sont traités à la façon de tableaux.



FIG. 247. — PIERO DEL FRANCESCO.
LE SONGE DE CONSTANTIN.
ÉGLISE SANTE LUCA À AREZZO.

sont les héritiers de Donatello, qui se rattache lui-même à la tradi-



FIG. 248. — DESIDERIO DA SETTIGNANO. L'ÉPIQUE DE PAV.
Musée de Florence. (Inv. 1000.)

tion gothique bien plus qu'à celle des sculpteurs grecs et romains.

Un des élèves de Donatello, Verrocchio (1435-1488), fut à la fois peintre et sculpteur. Maître de Léonard de Vinci, de Lorenzo di Credi et de bien d'autres, il a créé la plus belle figure équestre de la Renaissance, la puissante image du condottière Colleone à Venise (1476) (fig. 255).

Un autre élève de Donatello, Desiderio da Settignano, mort très jeune en 1464 (fig. 256), fut le chef d'une école charmante de marbriers, à tendances plus suaves et plus idéales que Donatello, qui nous a laissé



FIG. 249. — GIBERTI.
HISTOIRE D'ISAAC ET DE JACOB.
FOND DE LA PORTA DEL BAMBINO, À FLORENCE.

des têtes de Vierge, des portraits de femmes et d'enfants, d'une



FIG. 254. — SIGNORELLI. LES DAMNÉS.
FRAGMENT D'UNE GRANDE FRESQUE
AU DÔME D'ORVIETO.
copie Anderson à Rome.

polychromes furent une des sources du génie de Raphaël ; d'autres membres de la même famille, Giovanni et Andrea, continuèrent cette industrie d'art jusque vers 1530 (fig. 201, 202).



FIG. 255. — DONATÉLLO.
LE DAVID.
À FLORENCE.

Jacopo Tatti, dit Sansovino (1436-1570), élève d'Andrea Sansovino (fig. 204), exprima noblement le génie sculptural de la Renaissance, parce qu'il sut, comme Raphaël dans la peinture, concilier l'esprit classique et l'esprit chrétien (fig. 203).

Presque toutes les grandes œuvres des sculpteurs florentins sont restées dans leur pays d'origine, alors que celles des peintres ont émigré, en

donneur un peu voilée de tristesse et d'un sentiment que l'art antique n'a pas connu. A cette école appartiennent Mino da Fiesole († 1314), Antonio Rossellino († 1473) et Benedetto da Majano († 1497). Leur talent s'employa surtout à sculpter des portraits, des bas-reliefs votifs, des autels et des tombeaux dans les églises (fig. 257-259).

En même temps que Donatello, florissait à Siègne Jacopo della Quercia, sculpteur original et puissant, certainement influencé par le réalisme flamand et bourguignon, qui fut le modèle de Michel-Ange (fig. 200). A Florence même, travaillait le délicieux artiste Lucca della Robbia, dont les bas-reliefs émaillés et



FIG. 256. — SAINT JEAN,
PAR DONATÉLLO.
DÔME DE FLORENCE.

bonne partie, vers les Musées du reste de l'Europe. Cela explique que les premières soient moins connues: mais elles ne sont pas moins dignes de l'être. Alors même que la peinture du xv^e siècle aurait disparu comme la peinture grecque, le génie de la Renaissance survivrait tout entier dans les œuvres de ses grands sculpteurs.

Mais quelle différence entre Florence, l'Athènes du xv^e siècle, et l'Athènes de Périclès! Rares sont les œuvres, à Florence, qui témoignent d'un heureux équilibre entre les facultés de l'esprit et les sentiments: tantôt un réalisme

tourmenté, suraigu, presque douloureux, tantôt une grâce languissante, mélancolique jusque dans l'expression de la joie. C'est qu'entre Athènes et Florence il y a le christianisme, religion tout intérieure qui a divinisé la dou-



FIG. 26. — DONATELLO.
SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.
Musée National de Florence.



FIG. 26. — DONATELLO.
BUSTE DE NICCOLÒ DA UZZANO.
Musée National de Florence.



FIG. 27. — MONUMENT
DE COLLEONE, PAR VERROCCHIO,
À VENISE.

leur et lets, comme un mathème sur la chair. Après sa période

dogmatique et sèche qui se termine au xvi^e siècle, le christianisme tendit à devenir, grâce surtout à saint François d'Assise (mort en 1226), une religion de tendresse mystique et d'ascétisme exalté. On ne fera jamais la part assez grande, dans l'art de la haute Renaissance, à la révolution morale accomplie par les disciples de saint François.

La qualité dominante de la sculpture florentine, que l'on retrouve, mais souvent moins marquée, dans la peinture, c'est la fermeté délicate des lignes, ce qu'on pourrait appeler leur *qualité*. Pourquoi une copie d'après un chef-d'œuvre n'est

FIG. 24. — D. SERRAIO DA SERRAVALLO.
MADONNE ET ENFANT À FLORENCE.

elle presque jamais un chef-d'œuvre ? C'est que le sentiment personnel d'un grand artiste ne s'affirme pas seulement dans l'invention, dans la disposition des figures, mais dans des nuances de forme infiniment subtiles qui échappent à l'attention d'un copiste. On a distingué, avec beaucoup de raison, les lignes et les surfaces *vivantes* des lignes et des surfaces *mortes*. Les premières seules ont ce qu'un critique contemporain, M. B. Berenson, appelle des *valeurs tactiles*, c'est-à-dire ce frémissement presque imperceptible de vie dont l'effet sur l'œil est analogue à celui de la chair vivante sur les papilles des doigts. Les artistes de génie



FIG. 25. — MINGO DA FIESOLE.
LA VIERGE AVEC L'ENFANT, ET DES SAINTS.
CATHÉDRALE DE FIESOLE.

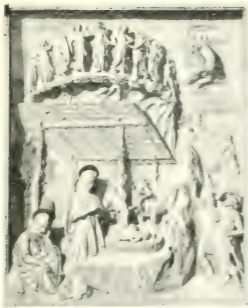


Fig. 26. — A. ROSSI (1870).
L. NARYIK.

Église de Moscou (Vie de Naryik)
(Musée de l'Institut de France).

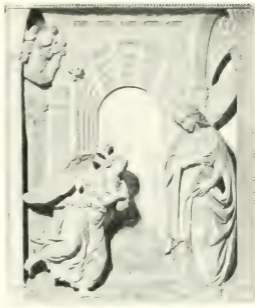


Fig. 27. — BENEDETTO DA MAIANO
L. VIGNA (1490).

Église de Moscou (Vie de Naryik)
(Musée de l'Institut de France).

ont le secret d'infuser la vie dans chaque sinuosité de contour, dans chaque centimètre carré de surface: il suffit de constater, en une œuvre d'art, des lignes ou des surfaces *mortes*, c'est-à-dire insignifiantes, plates ou arrondies, vides d'expression et de pensée, pour y reconnaître soit une copie, soit le travail d'un artiste médiocre. Rien de plus instructif, à cet égard, que de comparer, au Louvre même, un des esclaves de Michel-Ange, marbre où tout vibre, avec une statue de Canova ou de Pradier, où la grâce de l'ensemble, c'est-à-dire de la silhouette, ne rachète pas la froideur du modelé, la mollesse facile et veule de l'exécution. Les anciens savaient déjà que ce doux frémissement de la vie est la qualité maîtresse des chefs-d'œuvre: *spirantia mollius aera*, disait Virgile.



Fig. 28. — J. DELLA PORTA
A. VIGNA (1560).
Musée St. Pétersbourg & Bogomoïev.

BIBLIOGRAPHIE.

de la France et de l'Espagne, par M. L. GILLET, *L'Art de la Renaissance*, Paris, 1902, p. 105; H. PÉREZ, *Las Artes Plásticas de la Renacimiento*, Madrid, 1902, p. 105; J. MULLER, *Archiv für Kunstgeschichte und Kunstgeschichte im Mittelalter*, Bonn, 1902, p. 105; J. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, London, 1902, p. 105; G. FA-
 NESTRE, *La Peinture italienne jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Paris, 1900; H. THOME, *Frantz von Kress und die Anfänge des Kunststudiums in Italien*, Berlin, 1903.

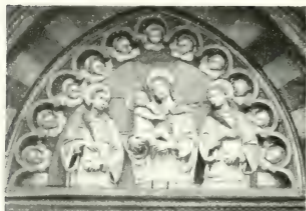


FIG. 201. — L'UNO DE LA ROBBIA.
LA VIERGE AVEC DEUX SAINTS.
CATHÉDRALE DE PISTOIE.

de la sculpture du sénateur italien MORELLO, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 3 vol., Leipzig, 1890-1893 (il y a des éditions en anglais et en italien); B. BERENSON, *The study and criticism of Italian art*, H. LONDON, 1902 (comme un exposé de la méthode morellienne¹); G. FA-
 NESTRE, *La Peinture italienne jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Paris, 1900; H. THOME, *Frantz von Kress und die Anfänge des Kunststudiums in Italien*, Berlin, 1903.

W. LÜBKE, *Geschichte der Plastik*, 3^e éd., 2 vol., Leipzig, 1880; Ch. PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, trad. HAUSSOULLIER, Paris, 1890 (nouv. éd., Paris, 1891); W. BODE, *Die italienische Plastik*, 3^e éd., Berlin, 1902; L. F. FREEMAN, *Italian sculptors of the Renaissance*, Londres, 1902.

A. BRACCI, *Nicola und Giovanni Pisano*, Strasbourg, 1903. Origine apulienne de Nicolas de Pisano. *Bonn. Jahrb. Report für Kunstwissenschaft*, 1903, p. 36; G. BERTINI, *L'Art dans l'Italie mérid.*, Paris, 1903, t. I, p. 787 (pour).

L. DOUGLAS, *A history of Siena*, Londres, 1902; W. HEYWOOD et LEON GEORGE, *A guide to Siena, history and art*, Sienne, 1903; S. BONDURANTO, *L. BANCHI. Nuova documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1898; F. W. KAMMER, *Die Zeit des Guido von Siena. Mittheil. des Instit. für oester. Geschichtsforschung*, 1902, t. X; ÉDITIONS de la Bibliothèque de l'Institut, I. DESJARDIS, *Sur quelques sculptures de Sienne*, Bruxelles, 1905; A. PRATER, *Duccio* (*Gazette des Beaux Arts*, 1893, I, p. 89); B. BERENSON, *A Siennese painter of the fourteenth century*, *Saints Illustrations Magazine*, 1903, II, p. 3; cf. L. DOUGLAS, *ibid.*, 1903, II, p. 100; J. BERENSON, *Santa Maria di Donna Margherita in Capua*, *St. Napoli nel secolo XV*, Naples, 1899 (cf. *Repertorium*, 1899, p. 105); A. GROSSI, *Santa Maria*, Leipzig, 1899; B. SESTO, *Arte Pisana*, Florence, 1903.

1. Cette méthode consiste à contrôler l'attribution des œuvres d'art par l'étude des moindres détails d'exécution; cf. *Revue critique*, 1895, I, p. 271.



FIG. 202. — ANDELA DELLA ROBBIA.
LA VISITATION.
EGLISE S. GIOVANNI A PISTOIE.

R. D'AMICO, *Le sculture del Rinascimento in Italia*, 1904. — *Le sculture del Rinascimento in Italia*, F. MARIANI, 2 volumi, 1907 et 1908. — *Paris*, 1909. — *W. COOPER*, *Group Sculpture of the Renaissance*.

B. BERENSON, *Die Skulptur in Florenz*, 2 vol., Londres, 1903 (enormes in folio hors de prix et très difficiles à manier); *The Florentine painters of the Renaissance*, 2^e éd., Londres, 1900; G. LAFENESIRE et E. RICHARDSON, *Florentine Painters and Sculptors*, *Early Gothic*; WRIGHT, *The painters of Florence from the XIII^e to the XV^e century*, Londres, 1900; W. ZIMMERMANN, *1497 and the Kunstpatent der Medici*, 1900; *Le sculture del Rinascimento in Padova*, Londres, 1900; L. RICHARDSON, *1497 and his works in Padua*, Londres, 1900; M. PERKINS, *Giotto*, Londres, 1902; J. B. SUPISO, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, 1896 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 671); L. DOUGLAS, *Fra Angelico*, 2^e éd., Londres, 1902; AUG. SCHMARSOW, *Maximilien-Studien*, Cassel, 1895-1900 (sur la chapelle Brancacci et l'attribution des fresques qui la décorent, cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, p. 100); W. WERNER, *Florentine Plaster*, lino, Berlin, 1901; C. LOESER, *Paolo Uccello (Repertorium*, 1900, p. 101); W. WERNER, *Uccello*, *Ueber die Entstehung der Kunst*, 1900; H. CARON, *Uccello und Zwickauer Kupferstich*, 1900; *Uccello*, *Ueber die Kunst des Meisters*, Berlin, 1901, p. 230; M. CRUTWELL, *Verrocchio*, Londres, 1901; H. MACKENZIE, *Verrocchio*, Berlin, 1901; H. UFFMANN, *Sandro Botticelli*, Munich, 1893; E. STEINMANN, *Botticelli*, Bielefeld, 1897 (trad. angl., Londres, 1901); A. STREETER, *Botticelli*, Londres, 1903; E. MÜNTZ, *Botticelli (Gazette des Beaux-Arts, 1898, II, p. 177)*; E. JACOBSEN, *Allegoria della Primavera di Botticelli (Archivio storico dell' arte, 1897, p. 321)*; H. MACKENZIE, *Ueber die Skulptur Johannese des Meisters*, Berlin, 1899; E. STEINMANN, *Ghirlandajo*, Bielefeld, 1897; E. SUTT, *Fra Filippo Lippi*, Londres, 1902; J. B. SUPISO, *Les deux Lippi*, trad. franç. de CROZALS, Florence, 1904; W.-G. WATERS, *Piero della Francesca*, Londres, 1901; B. BERENSON, *Alessio Baldovinetti et Piero della Francesca (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, p. 89)*; J. WATERS, *Piero della Francesca*, *Stonington*, 1896; MARCEL GEORGE WILLY, *Sigismondo Lodovico*, 1901; J. KNAPP, *Piero di Cosimo*, Halle, 1901; H. HAGEDORN, *Piero di Cosimo*, Berlin, 1900; E. STEINMANN, *Die Skulpturenwerke des Piero della Francesca*, 2^e édition, I. S. III-IV; W. KUNZE, *Die Skulpturen Lorenzetto*, *Ueber die Kunst der Museen de Vienne*, 1900; J. GÜTHMANN, *Die Landeskunstwerke des 15. Jahrhunderts und umhergehende Kunst*, Leipzig, 1900; F. ROSEN, *Die Villa de Jacopo*, Leipzig, 1900.



FIG. 203.

JACOPO SANSONINO, BAU-HUS, Musée National de Florence.



FIG. 204. — ANTONIO SANSONINO, TORREALTORE, COURSE DE S. MARCO, VENISE (Rome).

M. ROSSIGNOL, *La Sculpture florentine*, Florence, 1900; W. ROSE, *Le sculture del Rinascimento in Roma*, Berlin, 1900; M. REAMON, *Le sculture del Rinascimento in Roma*, 1900; H. MEYER, *Donatello*, Berlin, 1900; B. BERENSON, *Donatello*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, II, p. 241; E. MURZ, *Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni (Gazette des Beaux-Arts, 1891, II, p. 27)*; F. WOLFF, *Michelozzo di Bartolomeo*, Strasbourg, 1900; M. CRUTWELL, *Luca and Andrea della Robbia*, Londres, 1902; S. WENIG, *Die Entwicklung des Platto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg, 1898.

F. UFFMANN, *Der Kupperstich*, 2^e éd., Berlin, 1897; H. DEAMORDE, *La Gravure*, Paris, s. d.; ARMAND, *Les Médailleurs Italiens des XV^e et XVI^e siècles*, 2^e éd., 3 vol., Paris, 1883-1887; A. HEISS, *Les Médailleurs de la Renaissance*, 7 vol., Paris, 1881-1887; C. VON FABRICZ, *Medaillen der Ital. Renaissance*, Leipzig, 1903 (cf. BOU-

1899; *Les Arts et Métiers*, par H. J. G. F. MOUSSIER, *Les Faïences*, Paris, 1899; J. MAIN
Les Arts et Métiers, par H. J. G. F. MOUSSIER, *Les Faïences*, Paris, 1899; H.
 1899; *Les Arts et Métiers*, par H. J. G. F. MOUSSIER, *Les Faïences*, Paris, 1899.

A. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, t. I, Paris, 1888; E. MOLINIER, *Les Meubles du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1896; *Les Ivoires*, Paris, 1896; *L'Émaillerie*, Paris, 1901; J.-W. BRADLEY, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, etc.*, Londres, 1888; F. H. JACKSON, *Intarsia and marquetry*, Londres, 1903; DRURY FORTNUM, *Maiolica*, Londres, 1896; O. VON FALKE, *Majolika*, Berlin, 1888; W. B. WOOD, *1893, Catalogue of Majolica (Zanetti) at the Museum of Berlin*, p. 189; H. W. ULLRICH, *1893, Catalogue of Majolica (Zanetti) at the Museum of Berlin*, p. 189; A. JACQUES, *Les Arts et Métiers*, par H. J. G. F. MOUSSIER, *Les Faïences*, Paris, 1899; R. DAVILLIER, *Les Origines de la Porcelaine en Europe*, Paris, 1882; G. VOLT, *La Porcelaine*, Paris, s. d.; Th. DECK, *La Faïence*, Paris, s. d.; E. MËNIZ, *La Tapisserie*, 3^e éd., Paris, 1888; Isabelle ERERA, *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, 1901.



LA PEINTURE VÉNITIENNE

Bien que Venise, au *xv*^e et au *xvi*^e siècle, ait produit d'excellents sculpteurs comme les Lombardi, c'est toujours à ses peintres que l'on pense d'abord quand il est question de l'école vénitienne: aussi ne nous occuperons-nous ici que de la peinture.

L'école vénitienne, telle qu'elle s'épanouit dans la seconde moitié du *xv*^e siècle, dérive de deux écoles antérieures. La plus ancienne avait pour centre l'îlot de Murano, où se perpétua pendant longtemps un style byzantin relevé d'influences siénoises. Vers le milieu du *xv*^e siècle, les maîtres les plus actifs de cette école appartenaient à la famille des Vivarini: le plus illustre des Vivarini, Alvise, ne en 1450, paraît avoir été le maître de Lorenzo Lotto (fig. 265).

La seconde école vénitienne primitive est celle que fonda Jacopo Bellini, père des deux grands peintres Gentile et Giovanni. Jacopo était élève du peintre ombrien Gentile da Fabriano: mais il subit plutôt l'influence de l'école de Padoue, qui est vraiment la mère de la grande école vénitienne.

Padoue, qui dépendait politiquement de Venise, possédait, depuis 1222, une université florissante, en relations suivies avec la vallée du Rhin et la France: elle devint bientôt le centre intellectuel de toute l'Italie du Nord. De bonne heure, on vit arriver à Padoue des artistes florentins, notamment Giotto et Donatello, qui y passa dix ans (1443-1453). L'école padouane offre comme une



FIG. 265. — ALVISE VIVARINI. VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX ANGES MUSIQUES. ÉGLISE DE RÉDEMPTEUR A VÉNISE. (Collection de l'Art.)

synthèse de l'élegance florentine et du style des bas-reliefs gréco-romains. Nulle part, sur un vieux fond de sévérité gothique, l'in-



FIG. 266. — A. MANTEGNA.
MARTYR DE S. JACQUES.
DESSEIN AUX ÉBÉNISTES À PADOUE.

fluence de la sculpture antique n'est plus sensible. Mantegna, élève de Squarcione (1431-1506), fut un puissant génie que l'on peut très bien connaître au Louvre, bien que ses œuvres les plus importantes soient ses fresques de Padoue et de Mantoue. Son style sculptural, abstrait, également imprégné de souvenirs gothiques et classiques, d'une correction presque hautaine dans sa sécheresse, ne doit pas seulement être étudié dans ses peintures, mais dans ses admirables gravures et dans ses dessins (fig. 266-268). Il y a là une rudesse saine et virile, aussi éloignée du *giottisme* que du classicisme édulcoré des académiques.

Mantegna exerça une influence énorme sur l'école vénitienne de Bellini et même sur l'école rivale de Murano: dans le grand art de Venise au xv^e siècle, on peut dire que toutes les qualités les plus hautes dérivent de lui.

Un troisième élément, dont il faut tenir grand compte, est le rôle joué par un peintre d'origine sicilienne, mais qui vécut à Venise, Antonello de Messine. Né en 1444, il alla, dit-on, se former dans les Flandres et apprit d'un des successeurs de Van Eyck, peut-être de Petrus Cristus, la technique de la peinture à l'huile. Il est pourtant probable que les Vénitiens, en relations constantes avec le nord de l'Europe, ont dû connaître cette technique



FIG. 267. — MANTEGNA. BALLET DE BEAN-BOULEG.
MARQUISE DE GONZAGUE, ET SA COUR.
DESSEIN EN CRAYON À MANTOUE.

avec le nord de l'Europe, ont dû connaître cette technique

avant lui. Antonello est l'auteur d'un des plus beaux portraits de Louvre, celui de l'homme que l'on appelle le *Contadino*: il en a peint d'autres presque d'égale valeur, comme celui de la collection Trivulzio à Milan (fig. 269), et nous lui devons quelques petits tableaux d'une exécution étonnante, par exemple le *Calvaire* d'Anvers et le *Saint Jérôme* de la Galerie Nationale de Londres. Il est bon de dire que les couleurs à l'huile n'étaient employées, à cette époque,



FIG. 269. — MANTEGNA, THÉODORE ET CÉSAR. — LE GÉNÉRAL EN CHEF & HAMILTON, CÔTE D'OR.

que pour donner un lustre superficiel à une peinture très soignée, exécutée à la détrempe (colle ou blanc d'œuf), qui formait comme le dessous du tableau. Le premier peintre qui ait peint directement, exclusivement à l'huile, est l'Espagnol Velasquez.

Venise était mieux gouvernée que les autres villes de l'Italie.



Alessandro de' Medici.
Portrait, 1475.
Galleria Uffizi, Florence.

Son commerce avec l'Orient l'avait faite riche et prospère: elle ne connaissait pas la guerre civile. La religion y était respectée, mais moins tyrannique qu'ailleurs: dès le XIII^e siècle, Venise sut tenir tête à l'Inquisition et revendiquer pour ses magistrats, à l'exclusion des moines envoyés de Rome, le droit de punir les hérétiques. La vie sociale y était très développée: on aimait les plaisirs, les beaux atours, les réunions brillantes, les grandes cérémonies où tous les corps de l'État participaient. Ces habitudes se reflètent dans la peinture vénitienne, gaie, lumineuse, éprise de vie, représentant volontiers



FIG. 270. — GIORGIONE, LE CONCERT CHAMPÊTRE.
Musée de Louvre.

Les réunions profanes ont pour type ce charmant *Concert champêtre* de Giorgione au Louvre (fig. 270), assemblée en plein air, dans un paysage riant, de femmes nues et de musiciens. Assurément, cela ne se passait pas ainsi à Venise : mais les peintres de *conversazioni* ne regardaient pas à la vraisemblance : ils voulaient représenter de beaux corps, des vêtements éclatants, donner l'idée d'une vie facile et joyeuse, sur un fond lumineux de paysage, et ils y réussissaient.

Dès la fin du XV^e siècle, les madones et les saints des peintres vénitiens ne sont plus des personnages ascétiques et moroses, mais de belles jeunes femmes, de beaux jeunes gens au teint fleuri, aux cheveux dorés, qui aiment à se parer d'étoffes magnifiques et trouvent que la vie vaut la peine d'être vécue.

Cet optimisme souriant est le caractère essentiel de la peinture vénitienne et se traduit surtout par l'opulence rayonnante de sa couleur. Expliquer cela par le climat est inadmissible, car il y a plus d'éclat encore dans le ciel de Naples : or, les peintres de Naples ont peint gris et noir. C'est affaire

des processions magnifiques — comme le célèbre tableau de Gentile Bellini à Milan — ou des réunions tantôt sacrées et tantôt profanes. Les réunions sacrées sont les *sante conversazioni*, genre de composition spécial à la peinture vénitienne, ou des saints, des saintes, des personnages de l'Écriture, sont groupés sans motif apparent, uniquement pour le plaisir d'être ensemble.



FIG. 271. — GIOVANNI BELLINI, PIETA.
Musée de Milan.

de sante morale et physique, a Venise comme dans la Flandre de Rubens. A Florence, meme chez des coloristes délicats et habiles, la couleur est quelque chose d'accessoire, de surajouté au dessin: à Venise, depuis Giorgione, c'est la peinture même, qui semble parfois moins préoccupée des objets qu'elle représente que de l'atmosphère où ils baignent, de la lumière qui les pénètre et les enveloppe. Les Vénitiens n'ont pas été seulement des *coloristes*, mais des *luministes*.

Giovanni Bellini, qui vécut 86 ans (1430-1516), a passé par des étapes si diverses qu'on dirait une école de peinture plutôt qu'un peintre. Ses premières œuvres sont encore fines et sèches, très voisines de Mantegna, avec des duretés et des bizarreries de dessin: les compositions de son âge mûr sont des chefs-d'œuvre où presque rien ne manque, pas même un reflet de la couleur de



FIG. 272. — GIOV. BELLINI.
VIERGE ET ENFANT.
Musée de Venise (cliché N. G. L. Venise).

Giorgione, élève de Giovanni, mais mort six ans avant lui. Ce grand artiste, maître de nombreux élèves, a parcouru, au cours d'une laborieuse existence, tout le chemin qui mène de Mantegna à Titien. Une seule chose lui a manqué: le don ou le goût de représenter le mouvement (fig. 271-274).



FIG. 273. — G. BELLINI.
VIERGE ET ENFANT.
Musée de Venise (cliché N. G. L. Venise).

En revanche, Crivelli, formé à Padoue (1430-1494), resta toujours un primitif. Dans ses Vierges grêles et légèrement grimaçantes, aux doigts nerveux et effilés, dont tous les contours vibrent, dont les vêtements sont d'une richesse éblouissante, il semble que le rayonnement velouté des laques du Japon



FIG. 274. — GIOVANNI BELLINI ET BASILIO.
LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES SAINTS.
Collection Beaumont Newhall et Co., Washington, Londres.



FIG. 275. — CIMA DA CONEGLIANO.
VIERGE ET ENFANT.
Collection Beaumont Newhall et Co., Washington, Londres.
(Cliché Braun, Clément et Cie.)



FIG. 276. — CIMA DA CONEGLIANO.
LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX SAINTS.
Musée de Vienne.

s'allie aux élégances les plus raffinées de l'art gothique (fig. 275).

Carpaccio (1400-1520) et Cima da Conegliano (1460-1517) sont les artistes les plus aimables de ce groupe d'hommes de génie. Carpaccio, dans sa *Légende de sainte Ursule*, à l'Académie de Venise, est un conteur amusé et amusant, moins souriant que Benozzo Gozzoli, mais plus réfléchi et plus suggestif (fig. 277). Cima est un peintre charmant de Vierges encore graves, mais qui se savent belles et dont



Fig. 277. — CARPACCIO.
Histoire de sainte Ursule.
Académie de Venise.

les formes doucement arrondies contrastent avec l'ossature ascétique des Florentines (fig. 276).



Fig. 276. — GIORGIONE. — Le jeune homme et la jeune femme.
Musée de Toffratti.

Giorgione, au cours d'une existence bien courte (1478-1510), réunit la gaieté de Carpaccio à la poésie et à la délicatesse de son maître Bellini; mais il surpassa tous ses contemporains par la prestigieuse magie de son pinceau (fig. 270, 281). Ses *conversazioni*, ses

tableaux mythologiques ou allégoriques, ses portraits eurent un succès immense, attesté par de nombreuses copies et de plus nombreuses imitations; la Renaissance vénitienne avait reconnu son expression la plus parfaite dans ce peintre de la lumière et de la chair.

Titien n'a pas vécu 60 ans, comme on l'a cru, mais plus de 85 ans, ce qui est encore un bel âge.



Fig. 278. — TITIEN. — Le jeune homme et la jeune femme.
Musée de Venise.

Né vers 1490, associé tout jeune aux travaux de Giorgione, il termina une des plus belles œuvres de son maître, la *Venus couchée*

qui est à Dresde, et devint son héritier par la puissance de la couleur, en le surpassant par la fécondité de l'invention. Titien ne cessa de faire des progrès jusque dans son extrême vieillesse. Ses premiers tableaux, sans être secs, sont encore d'une touche un peu timide; vieillard,



FIG. 219. — TITIEN.
PORTRAIT
DE FRANÇOIS I^{er}.
Musée du Louvre.

il peignit avec une fougue et une hardiesse alors sans exemple, frayant la voie à Velasquez et aux peintres français de notre temps. Il a abordé tous les genres, y compris les

grandes scènes de mythologie païenne, où il a montré plus qu'ailleurs son amour passionné de la vie, du mouvement et de la

belle nature. Ses tableaux de sainteté eux-mêmes participent souvent à la gaieté rayonnante de ses Bacchanales. Quant à ses portraits, comme l'*Homme au gant* et le *François Premier* du Louvre, comme le *Charles-Quint assis* de Munich, ce sont des pages de profonde psychologie en même temps que des régals savoureux de peinture (fig. 275-280, 287, 288).

Un peu plus âgé que Titien et mort beaucoup plus tôt (1480-1526), Palma le Vieux fut, comme lui, un continuateur de Giorgione, mais avec un tempérament plus calme et moins original



FIG. 231. — GIORGIONE.
LA VIERGE ET L'ENFANT,
AVEC S. LIBÉRAL ET S. FRANÇOIS.
EGLISE DE CASTELFRANCO.
(Gazette des Beaux-Arts).



FIG. 242. — PALMA VECCHIO. LES TROIS SŒURS.
(Musée de Dresde).



FIG. 233. — LORENZO LOTTO.
L'ANNONCIATION.
EGLISE SAINTE-MARIE A RECANATI.
(Cliché Anderson à Rome).



FIG. 234. — LORENZO LOTTO.
PORTRAIT DE LAURA DI POLA.
(Musée de Milan—
Cliché Brogi à Florence).

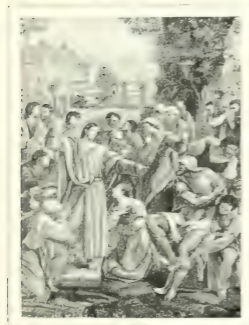


FIG. 235. — SEBASTIANO DEL PIOMBO.
LA RÉSSUSCITATION DE LAZARE.
(Musée National de Florence—
(WORMANN, Malerei, t. II,
Seemann, éditeur).



FIG. 236. — SEBASTIANO DEL PIOMBO.
PORTRAIT D'UNE ROMAINE
AVEC LES ATTRIBUTS
DE SAINTE DOROTHÉE.
(Musée de Rome).

(fig. 232). Son *Annance aux bergers* du Louvre est une des plus charmantes idylles qu'ait produites la peinture vénitienne: à défaut du génie de Titien, il y a là toutes les séductions de son pinceau.

Bien différent fut Lorenzo Lotto (1480-1556), le plus personnel des grands peintres vénitiens, qui échappa plus que ses contemporains à l'influence de Giorgione. Il y a chez lui une pointe de mélancolie et une suavité communicative qui donnent à ses meilleurs tableaux un accent tout moderne et se reflètent jusque dans ses admirables portraits (fig. 283, 284). Cette tristesse douce de Lotto ne peut être qu'un effet de son tempo-



FIG. 275. — TITIEN.
L'ASSOMMOIR DE LA VILLAGE.
Académie de Venise.
(Musée d'Alinari à Florence.)

rament individuel: si elle devait s'expliquer par les événements politiques contemporains de son âge mûr — l'abaissement de Venise, le commencement de la Contre-réforme — il faudrait trouver chez d'autres que lui la trace des mêmes sentiments. Un fait encore inexplicable est la ressemblance entre certaines œuvres de Lotto et de Corrége, artiste avec lequel il ne peut guère avoir eu de rapports et qui travaillait à Parme, où Lotto n'est probablement jamais allé.

Le plus jeune des grands peintres de cette génération, Sebastiano del Piombo (1495-1547), était prodigieusement

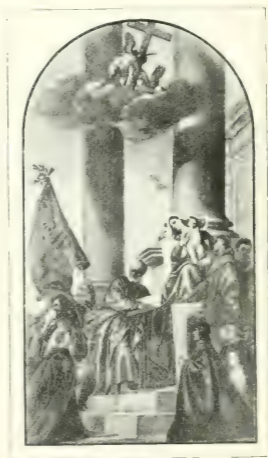


FIG. 283. — TITIEN. LA VIEillesse
DE LA FAMILLE PESARO.
EGLISE DES FRARI A VENISE.

doce et commenta par imiter très heureusement Giorgione : mais il se rendit à Rome et y subit l'influence de Raphaël d'abord, puis de Michel-Ange, au point d'abdiquer sa personnalité. Il resta cependant Vénitien par la belle intensité de son coloris. Dans ses œuvres maîtresses, comme la *Résurrection de Lazare* à Londres, Sebastiano rappelle à la fois Michel-Ange et Titien : dans ses portraits, il est très voisin de Raphaël, avec lequel on l'a souvent confondu (fig. 205, 206).



FIG. 246. — TINTORETTO.
PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.
EGLISE S. MARIA DELL'ORTO A VENISE.
(Classe N. 13 à Venise.)

Mais le vrai Michel-Ange vénitien fut Tintoret (1518-1594), qui, à côté de Paul Véronèse (1528-1588), domine de son activité fiévreuse et un peu triviale la seconde floraison de la Renaissance à Venise. Les fresques de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine ont inspiré des centaines d'artistes : mais combien peu ont eu le tempé-

pérament de leur modèle ! Tintoret est de ceux-là : il n'est pas un imitateur du grand Florentin, mais comme un frère plus jeune, né sous un ciel plus clément. D'une fécondité sans bornes, épris de difficultés à vaincre, fougueux, inégal, Tintoret a cherché et trouvé, dans les contrastes violents de l'ombre et de la lumière, des effets grandioses que ses prédécesseurs avaient ignorés. Comme dessinateur, il est souvent brutal et incorrect, jamais banal : comme peintre,



FIG. 247. — TINTORETTO.
L'ENFER DE SAINT PAUL.
(Classe N. 13 à Venise.)

il reprend la tradition de Titien vieilli, qui, fatigue des tons rouges et dorés qu'a prodigués la Renaissance vénitienne, s'était crée une palette nouvelle, où les gris argentés et les bleus pâles

l'emportaient sur les couleurs voyantes. Les grands tableaux de Tintoret ont aujourd'hui presque tous noirci; mais on peut se faire une idée de ses dons de coloriste, au Louvre même, par ses petites esquisses et par ses portraits (fig. 261, 260).

Paul Caliari, dit Véronèse, sortait d'une famille de peintres de Vérone, ce qui ne l'empêcha pas d'exprimer à merveille et sans le moindre accent provincial le charme de la vie

luxueuse de Venise dans la dernière moitié du xvi^e siècle. Quelque chose du faste et de la solennité de l'Espagne, dont la domination pesait alors sur l'Italie, se mêle, dans ses grandes compositions, à l'amour tout vénitien de la belle lumière et des beaux atours. Lui aussi a donné, dans sa palette, une importance dominante aux tons argentins; on peut vraiment dire que dans la peinture de Venise, l'âge d'argent a succédé à l'âge d'or (fig. 261, 262).

Le fait qu'il y eut deux Renaissances à Venise, malgré la décadence politique et commerciale de la ville après la ligue de Cambrai (1512), prouve à quel point les tendances de la Renaissance y avaient trouvé un terrain propice: Venise eut d'ailleurs la bonne fortune d'échapper à l'éclectisme académique, qui, après la floraison de l'école romaine sous Raphaël, mit fin aux grandes écoles de peinture en Italie.

En plein xviii^e siècle encore, Venise comptait un grand artiste



FIG. 261. — PAUL VÉRONÈSE.
ENLÈVEMENT D'ÉROPE.
PALAIS DES DOGES À VENISE.



FIG. 262. — PAUL VÉRONÈSE.
LA RÉCOMPENSE. PALAIS DES DOGES À VENISE.

de la Renaissance. Tiepolo (1696-1770). C'était toujours la plus belle ville du monde et la plus gaie, rendez-vous des elegances et des plaisirs. On y voyait, comme par le passé, de magnifiques processions, des pompes imposantes. La vie y était facile et relativement libre, dans un site merveilleux, enveloppé d'une atmosphère transparente, que Canaletto d'abord, puis Guardi, paysagistes des lagunes, ont rendue avec tant de charme et de vérité. Tiepolo donna une dernière expression à ces splendeurs. Son génie dérive de celui de Tintoret, mais avec plus de mesure, plus d'élégance; c'est le peintre d'une aristocratie raffinée, qui se sent supérieure à la foule et dont la religion, influencée par l'Espagne, la Contre-réforme et les Jésuites, offre un mélange subtil de mondanité et de dévotion (fig. 293). Tiepolo, on l'a dit avec raison, est à la fois le dernier des peintres anciens et le premier des modernes; presque tous les grands décorateurs du XIX^e siècle se sont inspirés de lui.



FIG. 293. — TIEPOLO.
SAINT JOSEPH
ET L'ENFANT JÉSUS.
(Académie de Venise).
(Cliché Alinari à Florence).



FIG. 294. — MORETTO.
SAINTE JUSTINE.
(Musée de Venise).

L'influence de l'école vénitienne fut durable. En Italie même, elle donna naissance à des écoles locales, celles de Vérone, de Vicence, de Brescia, cette dernière illustrée par le grand Moretto (1498-1555), qui précéda Tintoret et Véronèse dans l'emploi des tonalités d'argent (fig. 294). Tintoret et Bassano (1510-1592), qui fut un des créateurs du paysage moderne, ont été les premiers modèles de Velasquez. Titien fut l'inspirateur de Rubens et de Reynolds; Tiepolo fut imité par l'espagnol Goya, de qui dérive, en bonne partie, la peinture française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Par ces rejetons qu'elle a produits, on peut dire que l'école vénitienne subsiste encore, bien différente, à

cet égard, de celle de Florence, qui n'a fait que revivre d'une vie éphémère et artificielle dans le groupe des préraphaélites anglais. Nous avons vu, en traitant de l'architecture, que les palais de Venise, eux aussi, avaient continué à servir de modèles, alors que l'art sévère de Bramante n'a inspiré que des imitations isolées. Ainsi, la Renaissance a triomphé à Venise et a surtout été propagée par elle. Une seule chose lui a manqué, qui fait la gloire de Florence : la gravité de la vie et la profondeur de la pensée.

Bibliographie. — Ouvrages des p. 100 de BODDARIUS, GROW et CAVALLASILE, *London Museum Messis Widdowas*. — B. BREUSNER, *The Venetian painters*, 7 vol., Londres, 1861. — LAFRESNAYE et RICHARDSON, *Venise*, Paris, 1867 (spécialement, P. PASOLUNGI, *L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise*, Venise, 1900). — P. PASOLUNGI et G. TUGWELL, *Neoclassic. Beiträge zur Kunst der Renaissance*, *Monat. Repertorium*, 1896, p. 127, 1899, p. 271. — ROMAIN ROUJAN, *La Découverte de la Première Histoire*, *Revue de Paris*, 1890, t. 1, p. 103, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.

P. SCHUBERT, *Die Kunst der Renaissance*, Leipzig, 1907. — J. FROST, *Venezianische Kunst*, *Art and Architecture*, 1907, t. 1, p. 105.

P. KRISTIC, *Die Kunst der Renaissance*, Berlin, 1908 (d. anglaise, 1920). — H. THOMAS, *Mantegna*, Bielefeld, 1908. — M. G. CROOK, *Mantegna*, Londres, 1908.

P. MOENDEL, *Caracci*, 10 Vols., 1901. — P. MOENDEL et G. LUDWIG, *Vittore Carpaccio et la Conscience de Saint-Eustache*, Florence, 1905 et 1907. — MARY DOGAN, *Burlington Magazine*, 1908, II, p. 317.

G. GLONAY, *Antonio da Messina*, *Reperitorium*, 1907, p. 37, sur la normalisation du talent d'Antonio da Messina, *Journal des Musées de Berlin*, 1902, II, p. 52.

A. FLY, *Tizianus Bildnis*, Londres, 1904. — J. RUSSELL, *Carlo Crivelli*, Londres, 1900. — H. COOK, *Giorgione*, Londres, 1900. — G. GROW et CAVALLASILE, *Tizian*, 2 vol., Londres, 1877. — H. KNOX, *Tizian*, Bielefeld, 1906. — G. GLONAY, *Tizian*, Berlin, 1909. — G. LAFFENBERG, *La Vie et l'Œuvre de Tizian*, Paris, 1886. — M. HANDEL, *Tizian*, Paris, 1903. — G. GLONAY, *Tizianus ästhetische und religiöse Werke*, *Reperitorium*, 1903, p. 77, — interprétation de tableau de l'Amour Sacré et de l'Amour Profane, pour d'autres spéculations, cf. *Revue archéologique*, 1904, I, p. 277. — Sur la date de la naissance d'EUROPE, H. COOK, *Reperitorium*, 1900, p. 63.

B. BREUSNER, *Verona Lotto*, 2 vol., Londres, 1867. — H. THOMAS, *Tintoretto*, Bielefeld, 1901. — R. S. HOLLAND, *Tintoretto*, Londres, 1903. — R. FLY, *Paolo Veronese*, Londres, 1905. — F. H. WEISSNER, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1879. — H. DE CHENNEMBERS, *Les Tiziano*, Paris, 1861. — F. H. WEISSNER, *Tiziano*, Bielefeld, 1880. — H. MULLER, *G. B. Tiepolo*, Vienne, 1902.



DIX-SEPTIÈME LEÇON

LÉONARD DE VINCI ET RAPHAËL L'ÉCOLE MILANAISE, L'ÉCOLE OMBRIENNE ET L'ÉCOLE ROMAINE

TOUTE la curiosité intellectuelle de la Renaissance, ses rêves de gloire et de progrès indéfini, son enthousiasme pour la beauté et la science, furent réunis, avec d'autres qualités de génie, en Léonard. Né à Vinci, entre Pise et Florence, en 1452, mort près d'Amboise en 1519, il passa sa jeunesse à Florence,



Fig. 265. — LÉONARD DE VINCI. LA CÈNE.
D'après l'original de Raphaël Menges.
RELIÉGION DE SAINT-MARCO-GRAVES, A MILAN.

son âge mur à Milan, les trois dernières années de sa vie en France, où il paraît n'avoir plus eu la force de travailler. Peu d'hommes ont été plus laborieux, mais peu d'hommes ont moins produit : dans la science comme dans l'art, il était tourmenté par la passion d'inventer, de frayer des voies nouvelles, et il rappelle, par certains côtés, ces alchimistes du moyen âge qui gaspillèrent de brillantes qualités dans la poursuite d'un chimérique idéal.

Quand Léonard, en 1483, offrit ses services à Ludovic le More, duc de Milan, dans une lettre que nous avons conservée, il se re-

commanda comme un inventeur de machines de guerre, un constructeur de ponts mobiles et de chariots, un ingénieur expert dans l'artillerie et dans l'art des sièges: à la fin de sa lettre, il ajoute: « *Item*, j'exécuterai en sculpture et de même en peinture n'importe quel travail à l'égal de n'importe quel autre. » C'est donc comme ingénieur et comme inventeur qu'il se prisait lui-même le plus hautement.

Ses manuscrits, qui sont conservés, pour la plupart, à la Bibliothèque de l'Institut de France, témoignent de son goût passionné pour les sciences, en particulier pour la mécanique: il croyait même avoir réalisé la construction d'une machine volante, plus lourde que l'air. On a exagéré, puis déprécié la valeur des travaux scientifiques de



FIG. 26. — LEONARDO DE VINCI.
LA VIERGE AUX ÉCUEILS.
(Musée du Louvre.)

Leonard: si ses manuscrits contiennent beaucoup de notes et d'extraits, qui reproduisent ou resument seulement les idées d'autrui, il n'est pas moins certain qu'il eut le pressentiment de plusieurs découvertes importantes et qu'il conçut, notamment en géologie, des opinions fort en avance sur celles de son temps.

Comme statuaire, Léonard travailla pendant dix-sept ans à une figure équestre de François Sforza, père de Ludovic le More. Le modèle en plâtre du cheval, sans le cavalier, fut exposé en 1493 et détruit en 1501 par les archers de Louis XII. On n'est même pas sûr d'en posséder des copies. De ses autres sculptures, d'ailleurs peu nombreuses, il ne reste rien: le beau profil casqué, légué par M. Rattier au Louvre, pourrait cependant être de lui.

Ce qui subsiste des peintures de Léonard comprend quatre chefs-d'œuvre de premier ordre,



FIG. 27. — LEONARDO DE VINCI.
LA VIERGE ET SAINTE ANNE.
(Musée du Louvre. — Galerie Neordott.)



FIG. 200. — LÉONARDO DE VINCI.
MONNA LISA GIOCONDA.
Musée de Louvres.



FIG. 201. — G. GIOTTO.
VIERGE ET ENFANT.
(Masseto Politi Pizzoli à Massa).



FIG. 202. — G. GIOTTO.
VIERGE ET ENFANT.
(Musée National de Londres.)
(Musée Historique de Massa.)



FIG. 203. — A. DEL SARTO.
VIERGE ET ENFANT.
VIERGE ET JEUNES SAINT JEAN.
Musée de Louvres.



FIG. 307. — LÉONARD DE VINCI.
 CARTON DE LA SAINTE FAMILLE.
Académie de Londres.

dont trois au Louvre : *la Cène*, peinte à l'huile sur le mur du Refectoire de Sainte Marie des-Grâces à Milan (1497), œuvre presque entièrement ruinée, mais dont on connaît une vingtaine de bonnes copies : *la Vierge aux Rochers*, peinte vers 1485 ; *la Vierge avec sainte Anne*, peinte vers 1502 ; en fin, le célèbre portrait de Monna Lisa Gioconda, la *Joconde*, exécuté de 1502 à 1506 (fig. 205-206).

Les tableaux de Léonard à Florence et au Vatican, *l'Adoration des Mages* et le *Saint Jérôme*, sont inachevés : les autres œuvres qu'on lui attribue à Paris et ailleurs sont très retouchées ou dues à des élèves. Dans le nombre de ces peintures contestées, il y a cependant,

au Louvre même, deux œuvres de grand prix : le portrait de femme, dit de Lucrezia Crivelli, et le *Saint Jean-Baptiste*, dont le charme n'est pas exempt d'affectation.

Même les trois tableaux que j'ai énumérés d'abord, à la suite de *la Cène*, sont dans un état peu satisfaisant. La faute n'en est pas aux restaurateurs modernes. Léonard ne faisait rien simplement : sa peinture à l'huile était une cuisine compliquée, condamnée à s'écailler et à noircir. Néanmoins, *la Vierge aux Rochers* et la *Joconde* suffisent à donner la mesure de son génie.

Léonard, à la différence de son maître Verrocchio, de son contemporain Botticelli et, en général, des grands Florentins du xv^e siècle, rechercha la fluidité de l'en-



FIG. 308. — LÉONARD DE VINCI.
 L'ADORATION DES MAGES.
 FRAGMENT D'UN DESSIN, CONSERVÉ AU LOUVRE.

veloppe, rompit avec la manière sèche et anguleuse des primitifs. Mais il ne tomba pas pour cela dans l'a peu près ou dans la mollesse. Chez lui, la rigueur du dessin, l'impeccable raffinement de la ligne se complètent par l'art de les voiler sous le fondu du modelé et le clair-obscur (ce que les Italiens appellent *lo sfumato*). La précision des contours n'est qu'une première étape pour s'élever à une précision plus subtile et plus difficile à atteindre, celle des plans. Dès le milieu du xvr siècle, la *Joconde* passait, en Italie, pour l'inimitable chef-d'œuvre de l'art du portrait, pour le plus grand effort du peintre rivalisant avec la nature. On disait que Léonard



FIG. 39. — B. LUFFE. LE MARIAGE DE SAINT VIERGE.
FRESQUE DE L'ÉGLISE DE SERRANO.



FIG. 38. — CESARE SESTODI.
LA VIERGE AUX LACTANCES.
Musée de Livorno.



FIG. 40. — SOCRATE. SAINTE VIERGE.
PALAIS LÉGAT, DE SERRA.

y avait travaillé quatre ans: que, pour donner à son modèle une expression douce et souriante, il l'avait entouré de divertissements et de musique. C'est seulement de nos jours qu'on a voulu décou-

voir dans la *Joconde* un caractère mystérieux et romanesque, un regard de sphinx, une ironie dédaigneuse, et mille autres choses auxquelles Léonard n'a pas songé.

Le type des Vierges de Léonard — d'où dérive celui qu'il a prêté à la *Joconde*, car les portraits d'un artiste de génie subissent toujours l'influence de son idéal — se rattache au type favori de son maître Verrocchio. Léonard l'a embelli, l'a spiritualisé, en a éliminé les duretés et les sécheresses.

La pare enfin de ce sourire qui, déjà presque maniéré dans la *Sainte Anne* du Louvre, a été exagéré encore et surtout affadi par la plupart de ses imitateurs.



ROSSILLO. — B. ROSSILLO. LA NATIVITÀ.
LUCREZIA DE SAGGONNO.
Musée Anderson à Rome.



SOLIMENA. — FILIPPO SOLIMENA.
S. CATERINA. S. CATERINA.
Musée de Saint-Denis, France.



SOLIMENA. — FILIPPO SOLIMENA.
S. LUCIA. S. LUCIA.
Musée de Saint-Denis, France.

La Cène de Milan montre avec quel souci de la pensée Léonard savait grouper ses figures. Ce sujet avait été traité bien souvent avant lui, il en a donné la formule quasi définitive. Jésus vient de

dire : « L'un de vous me trahira », et il baisse la tête, comme sous le souffle de l'émotion qu'il a déchignée. Ce n'est pas seulement une grande œuvre de peinture, mais une page de psychologie profonde, une étude de caractères et de sentiments, traduits à la fois par les expressions des physionomies, par les gestes et par les attitudes.

À côté de ces belles peintures à demi ruinées, il existe heureusement un bon nombre de dessins de Léonard, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre incontestés de la Renaissance et suffiraient à la gloire de leur auteur. Deux d'entre eux doivent être cités hors pair : le carton de *la Vierge et sainte Anne*, qui est à l'Académie de Londres (fig. 302), et l'esquisse à la plume de *l'Adoration des Mages*, qui est au Louvre (fig. 303).



FIG. 302. — P. LÉONARD, LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX SAINTES ET DEUX ANGES. Musée de Londres. Coll. National.



FIG. 310. — P. LÉONARD, LA MISE AU TORSEAU. PALAIS PITTI A FLORENCE.

Léonard forma à Milan une école qui compta quelques artistes de talent, Beltraffio, Solario, Cesare da Sesto, mais un plus grand nombre d'imitateurs médiocres et balourds (fig. 299-301, 305). Le plus populaire fut et resta Luini, le *vulgarisateur* de l'idéal de Léonard (p. 152). Vulgarisateur d'ailleurs un peu vulgaire, car son élégance est superficielle, son dessin indécis et son talent d'invention médiocre. Ce qui lui appartient en propre est une certaine fadeur douceuse qui séduit le grand public : mais Luini s'est

élevé très haut dans les fresques de l'église de Saronno, où il



FIG. 312. — P. PELLEGRINI.
VIERGE EN GLOIRE.

Musée de Bologne. — Cliché Alinari à Florence.



FIG. 313. — TIMOTEO VITTI.
SAINTE MADELEINE.

Musée de Milan.

paraît comme le Filippino Lippi de l'école milanaise (fig. 304, 307). L'influence de Léonard est aussi sensible dans l'œuvre d'un artiste

de Siéne, inégal, maniéré, mais parfois inspiré très heureusement, Sodoma (fig. 154); fig. 306, 308, 309). Enfin, Léonard est celui de tous les Italiens qu'ont imité le plus volontiers les peintres flamands de la première moitié du xvi^e siècle: une bonne partie des prétendus Léonards de nos Musées ne sont que des pastiches flamands.

La vie de Raphaël Santi (ou Sanzio) forme un contraste complet avec celle de Léonard. Si celui-



FIG. 314. — PINTURICCHIO.
LE RETOUR D'ULYSSE.

Galerie Nationale à Londres.

ci, qui vécut longtemps, produisit peu. Raphaël, mort à 37 ans, a laissé une œuvre immense, qui est parvenue presque en son entier jusqu'à nous.

Pour comprendre cet artiste si passionnément admiré, il faut



FIG. 25. — FR. FRANÇA.
ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS.
Musée de Bologne.



FIG. 26. — FR. FRANÇA.
LA MISE AU TOMBEAU.
Musée de l'Artin (Casse Accademica) Rome.

s'éclairer d'abord sur les origines de son talent: car nul ne fut plus ouvert aux influences, plus porté même à l'imitation. La vérité sur la formation du génie de Raphaël a été découverte vers 1880 par Morelli; il est d'autant plus nécessaire d'y insister qu'elle n'a pas encore pénétré dans l'enseignement.

Jetons d'abord un coup d'œil rapide sur les précurseurs un peu lointains de Raphaël. L'école ombrienne, fille de l'école siennoise, se révèle, à la fin du XIV^e siècle, avec l'Adoration des Mages de



FIG. 27. — RAPHAËL. LE SONGE DE CHEVALIER.
(Galerie Nationale de Londres.)
(Cl. de Hanfstaengl, Lausanne.)

sa jeunesse éprise de visions charmantes, de couleurs gaies et de



FIG. 100. — RAFFAËL.
 LE MARIAGE DE LA VIERGE.
 SPOSALIZIO.
Musée de la Pinacoteca, Milan.
Coupe, Audouin & Boute.



FIG. 101. — RAFFAËL.
 LA VIERGE DEL LATTE DE GIANNI BATTISTA.
Pinacoteca Vaticana, Rome.



FIG. 102. — RAFFAËL.
 LA VIERGE DEL LATTE CON SAN GIOVANNI BATTISTA.
Musée de Florence.
Coupe, Audouin & Boute.

réécits divertissants. Gentile collabora, à Venise, avec son ami le Veronais Pisanello, graveur de médailles admirables, dessinateur de génie et, par surcroît, le premier Italien qui ait observé les animaux, rendu exactement leurs attitudes et leurs allures. Quand Rogier van der Weyden visita l'Italie vers 1450, il loua les œuvres de Pisanello et de Gentile: le grand artiste du Nord reconnaissait là des talents apparentés au sien. Il est, en effet, plus que probable que Pisanello et Gentile, le premier surtout, étaient familiers avec les chefs-d'œuvre de l'école flamande et qu'ils s'en sont inspirés: Vérone entretenait des rapports suivis avec la cour de Bourgogne, et Philippe le Hardi, dès 1400, achetait des médailles italiennes. Les précurseurs des Van Eyck, et sans doute Hu-

bert Van Eyck lui-même, ont pareillement reçu les leçons de l'Italie, sans qu'on puisse dire encore de quel côté des Alpes les emprunts ont été les plus importants et les plus nombreux.

Dans la seconde partie du xv^e siècle, les villes d'Ombrie, notamment Pérouse, virent se développer une école de peinture très différente de celle de Florence. Prenant, pour ainsi dire, la suite de l'école siennoise, elle opposa une suavité volontiers doucereuse à l'âpre élégance des Florentins. Ses maîtres sont très séduisants, pleins de fraîcheur et de poésie, mais avec quelque chose d'enfantin et de borné. Si les Florentins sont trop intellectuels, ils le sont trop peu. Les deux grands peintres ombriens furent Vannucci, dit Pérugin, né en



FIG. 11. — RAFAËL.
LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET
DEUX ANGES.



FIG. 12. — RAFAËL.
LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET
DEUX ANGES.



FIG. 13. — RAFAËL.
LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET
QUATRE ANGES.

149, et Betti, dit Pinturicchio, ne en 1454. Pérugin avait l'instinct des grandes compositions bien acérées, un coloris doré et



FIG. 324. — RAPHAËL. LA VIERGE ET L'ENFANT, ENTRE LE PAPE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.
Musée de Dresde.



FIG. 325. — RAPHAËL. LA VIERGE AU POISSON.
*Musée de Madrid
(travaux Mantegna, Jocond et Co.)*

transparent, un sentiment exquis de la rêverie et de l'extase (fig. 310-312). On peut juger de ses qualités au Louvre, surtout par le

tableau circulaire ou *tondo* qui est un de ses chefs-d'œuvre (fig. 310). Mais il était incapable de représenter le mouvement: quand ses figures se meuvent, elles dansent au lieu de marcher. Pinturicchio, qui fut chef d'atelier de Pérugin, avait quelques dons qui manquaient à son maître (fig. 314); mais il dessinait plus faiblement, pensait moins encore, et ses grandes compositions,



FIG. 326. — RAPHAËL. LA DISPUTE, OU LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE.
FRESQUE AU VATICAN.

comme celles de la *Libreria* de Sienne et de l'*Appartement Borgia* au Vatican, sont plus séduisantes que fortement conçues. Ce qui le rend, toutefois, très intéressant pour l'histoire de l'art,

c'est qu'il a créé, ou du moins développé le type de la Vierge ombrienne, dont il a transmis l'idéal à Raphaël.

Un mal très commun parmi les amateurs novices consiste à préférer Péruçin et Pinturicchio à Raphaël, voire à tous les peintres de l'Italie. Le traitement est tout indiqué : aller à Pérouse. On en reviendra déçu et guéri.

Nous avons vu que l'école vénitienne avait essaimé dans l'Italie du Nord. L'une de ses colonies, à Bologne, s'honora d'un peintre orfèvre, Francia, né en 1450, qui fut tout près d'avoir du génie (fig. 315, 316). Par le style, il est intermédiaire entre Giovanni Bellini et Raphaël. Son élève et chef d'atelier, vers 1490, s'appelait Timoteo Viti (fig. 313).

Né à Urbini en 1483, Raphaël avait onze ans quand il perdit son



FIG. 327. — RAPHAËL. L'ÉCOLE D'ATHÈNES. FRESQUE AU VATICAN.



FIG. 328. — RAPHAËL. LE DÉPÊCHEMENT D'ADÈME. FRESQUE AU VATICAN.

Vers 1490, à l'âge de 10 ans, Raphaël peignit le charmant petit tableau qui est à Londres, *le Songe du Chevalier* (fig. 317) : rien, dans cette œuvre, ne rappelle Péruçin, dont Raphaël a passé si longtemps pour l'élève et le continuateur.

L'année d'après (1500), Raphaël entra, non comme élève, mais comme auxiliaire, dans l'atelier de Péruçin à Pérouse. Le maître,

père, Giovanni Santi, peintre médiocre auquel il ne dut rien, pas même les éléments de son art. A ce moment, 1494, T. Viti quittait l'atelier de Francia pour s'établir à Urbini. Il fut le premier maître de Raphaël et l'initia à la manière de Francia. C'est de lui que Raphaël reçut et garda une certaine propension aux formes rondes et opulentes, qui est la négation même de l'idéal ascétique.

tres occupé, était alors à Florence: le chef-d'atelier était Pinturicchio. Raphael, dont la nature était éminemment impressionnable, s'inspira à la fois, pendant quatre ans, de Pinturicchio et de Pérugin: on connaît des tableaux de lui, peints à cette époque, dont les cartons ou les études sont d'un de ses maîtres ombriens.

Ainsi se réalisa en lui une première synthèse, celle des styles de Francia et de Pérugin. Il est, toutefois, plus voisin du



FIG. 26. — RAPHAËL.
HÉRODOTE — BASSÉ DE L'ÉMÉE.
PELLEGRIN AU VALLAUX.

premier que du second dans son chef-d'œuvre de jeunesse, le *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge*, qui est à Milan (1504; fig.

313). On a cru longtemps que ce tableau était presque la copie d'une grande composition attribuée à Pérugin et conservée au Musée de Caen: mais M. Berenson a reconnu que le *Sposalizio* de Caen, loin d'être de Pérugin, n'est qu'une faible imitation ombrienne, due peut-être à Spagna, du *Sposalizio* de Raphael.

De 1504 à 1508, Raphael vit à Florence, déjà célèbre, marchant de succès en succès. C'est l'époque des Vierges charmantes que le monde civilisé se dispute depuis quatre siècles, la Vierge de Munich, celle dite *du Grand Duc* au palais Pitti, la *Belle Jardinière* du Louvre, la *Vierge dans la prairie* à Vienne (fig. 319-322). A Florence, Raphael commença à imiter

Léonard de Vinci, Michel-Ange et Fra Bartolomeo, artiste qui dessinait mollement, mais qui savait composer et peindre. Une des raisons de la popularité sans pareille de Raphael a été cette facilité d'adaptation et d'imitation intelligente, qui fit de son art



FIG. 319. — Vue d'ensemble
des Loges de VALLAUX.
Les ogives sous la direction
de RAPHAËL.

comme la somme ou la quintessence de tout ce que le génie de l'Italie avait de plus séduisant.

Appelé à Rome en 1504, Raphaël y fut successivement le peintre favori de Jules II (1503) et de Léon X. On l'y combla d'honneurs, on l'y accabla de commandes: il n'eut pas seulement une nombreuse école, mais une véritable cour. A partir de ce moment, il fit presque toujours exécuter par d'autres les tableaux dont il fournissait les cartons et qu'il se contentait de retoucher avant de les livrer à ses clients (fig. 323-325). Le plus actif et le mieux doué de ses élèves, Jules Romain, peignait les chairs d'un ton rouge brique qui, dans les tableaux de la période romaine de Raphaël, est comme la signature de son



FIG. 325. — RAPHAËL.
PORTRAIT DE BALDARRE CASTIGLIONE.
Musée de Turin. (Collection de la Couronne.)



FIG. 324. — RAPHAËL.
PORTRAIT DE JULES II (ROBUSTEMENT).
— PIERRE-PATRICK FLORENTIN.
(Cliché L. G. L. S. — Rome.)

est comme la signature de son même imité par les *raphaëlistes* dévots du XIX^e siècle: mais on s'accorde à le trouver aujourd'hui très déplaisant.

La grande tâche confiée à Raphaël fut la décoration des salles du Vatican les *Stanze* et d'une longue galerie convertie entourant la cour de Saint-Damase des *Loggie*. Les *Stanze* comprennent de vastes compositions historiques, allégoriques et religieuses, comme *la Dispute au Saint Sacrement* (plus exactement le *Triomphe de l'Église*, *l'École d'Athènes*, *le Parnasse*, *Attila arrêté par le pape Léon*, *Helio bore chassé du Temple*, *Vincenzo au Borgo* (fig. 326-329). Les *Loggie* sont ornées d'une suite de fresques représentant des scènes de l'histoire sainte, qui forment ce qu'on appelle la *Bible de Raphaël*, et

d'une profusion d'ornements ingénieux imités d'anciennes peintures romaines (fig. 330). Malgré ces travaux, qui eussent suffi à une existence, Raphaël trouvait le temps de peindre lui-même d'admirables portraits (fig. 331-332) et d'exécuter, avec l'aide de ses élèves, de grands tableaux, comme la *Madone de Saint-Sixte* à Dresde, la *Madone de Foligno* au Vatican, la *Sainte Famille de François I^r* au Louvre: il commença et laissa inachevée une de ses œuvres les plus grandioses, la *Transfiguration*, qui fut terminée après sa mort par Jules Romain (fig.

333). Raphaël était, en outre, depuis la mort de Bramante, architecte de Saint-Pierre et inspecteur des antiquités et des monuments de Rome. Si l'on ajoute à tout cela qu'il menait une vie de plaisirs et qu'une inconnue, dont il a laissé un beau portrait, la *Donna velata* du palais Pitti, était l'objet de sa sollicitude, on se demande comment il a pu résister, pendant douze ans de production intense, à tant de causes de fatigue physique et d'énervement. C'était, d'ailleurs, comme on peut en juger par ses portraits, une nature frêle et délicate, presque féminine. Un anthropologiste, étudiant le moulage de son crâne, crut avoir en mains un crâne de femme. Son art lui-même, plus épris de douceur que de force, sans cesse modifié par de nouvelles in-

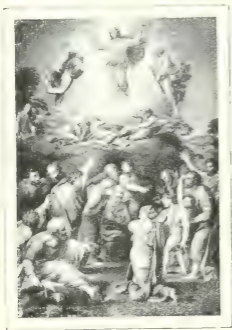


Fig. 333. — RAPHAËL
 et JULES ROMAIN.
 LA TRANSFIGURATION.
 Musée de Florence.

fluences, a quelque chose de bien féminin et de réceptif.

Enfant chéri de la Papauté et de l'Église, objet d'un culte presque sans dissidents jusque vers le milieu du xiv^e siècle, Raphaël commence à expier durement sa gloire et le tort qu'il eut de se faire trop aider dans ses travaux. Comme toujours, en pareil cas, la réaction a été trop loin. Raphaël, dans les *Stanze* et les *Loggie*, est le plus grand « illustrateur » qui ait jamais existé: l'antiquité païenne et l'antiquité chrétienne lui ont fourni des images inoubliables qui ont réalisé l'idéal de la Renaissance et sont restées, depuis quatre siècles, gravées dans la mémoire des hommes. Son type de Vierge, mi-chrétienne, mi-païenne, ni trop éthérée, ni trop sensuelle, a conquis les cœurs et garde encore son empire. Il semble que la fusion momentanée de ces deux mondes opposés et hostiles, le paganisme et le christianisme,

s'est opérée dans le génie de Raphaël: si d'autres ont été comme les fleurs de la Renaissance, c'est lui qui en a été le fruit mur.

On ne ravale point un génie en reconnaissant ses faiblesses. Ce prodigieux créateur d'images était un coloriste médiocre sauf dans quelques portraits, comme le *Balthazar Castiglione* qui est au Louvre et, chose qu'Ingres n'aurait jamais concédée, il fut souvent un dessinateur terne et sans nerf. Il n'y a pas un tableau de lui où un examen impartial ne fasse reconnaître des contours lâchés, incorrects et inexpressifs. Celui où il a voulu rivaliser avec Michel-Ange, la *Mise au tombeau* de la galerie Borghèse à Rome (fig. 334), a toute la froideur d'une académie du XVII^e siècle: ce n'est pas sans raison que l'on a daté, de l'apogée même du génie de Raphaël, la décadence de l'art italien.



Fig. 334. — RAPHAËL. LA MISE AU TOMBEAU.
Galerie Borghèse à Rome.

Le culte de Raphaël, du « divin » Raphaël, a fait son temps. Ses œuvres doivent être analysées et jugées une à une, non comme celles d'un dieu devenu peintre, mais d'un peintre génial, faillible comme tous les hommes, qu'un enthousiasme irréfléchi avait déifié. Ce qu'il y a de vraiment grand en lui ne peut que gagner à être étudié avec critique, sans esprit de dénigrement, mais sans parti pris aveugle d'admiration.

1891. — *Journal des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — J. B. G. (1891), *Museo*, 1891, p. 100. — RICHARD, *Revue des Beaux-Arts*, WOLFFEN, *Wolffens*.

J. P. R. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — L. M. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — B. W. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — A. R. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — G. G. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — E. M. C. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — H. C. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — I. M. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — F. M. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — G. W. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — P. G. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100. — C. (1891), *Revue des Beaux-Arts*, 1891, p. 100.

B. BERENSON, *The central Italian painters*, Londres, 1898 (Raphaël); A. VENTURI, *Gentile da Fabriano e Pisanello*, Florence, 1898; L. COURAJOD, *Leçons*, t. II, Paris, 1900 (Pisanello et les écoles du Nord); E. MËNZL, *Pisanello* (*Revue de l'Art*, 1897, I, p. 67); A. GRUYER, *Villore Pisano* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1893, II, p. 353); J. WILLIAMSON, *Francia*, Londres, 1911; MRS GRAHAM, *Flo-*

MICHEL-ANGE ET CORRÈGE.

Le génie de Léonard achève et domine la seconde période de la Renaissance florentine, celle qu'inaugurèrent les fresques de Masaccio au Carmine. Mais les élèves et imitateurs de Léonard furent tous des Milanais. A Florence, le développement de l'école continua d'une manière indépendante: elle compte, au XVI^e siècle, trois grands noms encore: Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto et Michel-Ange.

Après Botticelli, Ghirlandajo et Filippino Lippi, la peinture avait des progrès à réaliser dans son domaine propre, qui est la couleur. Aux procédés un peu criards de l'enluminure devait succéder l'emploi de tons brillants et chauds, harmonisés par le clair-obscur, et de ces teintes délicates, à base dorée ou argentine, où excellèrent Venise et Brescia. Léonard avait donné l'exemple du clair-obscur, mais en cherchant le fondu plutôt que l'éclat de la couleur (p. 181). Le premier Florentin qui, à cet égard, ait rivalisé avec les Vénitiens, sans d'ailleurs les atteindre, fut Baccio della Porta, l'ami de Savonarole, qui devint moine dominicain sous le nom de Fra Bartolomeo, après que Savonarole, en 1498, eut expié ses ardeurs réformatrices sur le bûcher.

Fra Bartolomeo (1475-1517) eut un autre mérite, l'instinct des compositions rythmées, sagement équilibrées et pyramidantes (fig. 335, 336). Par cette qualité, comme par ses dons de coloriste, il exerça, depuis 1504, une influence heureuse sur le jeune Raphaël. Il compterait parmi les maîtres de premier ordre s'il avait su créer des types: malheureusement, les physionomies de ses per-



FIG. 337. — FRA BARTOLOMEO.
VIERGE ET SAGES, DOME DE LÉCOCLES.



FIG. 36. — FRA BARTOLOMEO.
ADORATION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD.
Académie de Florence.

sonnages sont inexpressives et manquent à la fois d'originalité et d'attrait.

Andrea del Sarto, son élève, fut un coloriste plus habile encore, celui de tous les Florentins qui s'est le plus approché de Giorgione (1478-1531). Il subit également l'influence de Léonard, auquel il emprunta son *sfumato*, et plus tard celle de Michel-Ange, souvent malsaine, qui lui donna le goût des draperies lourdes. Andrea, quoique

peenseur médiocre, est un des plus séduisants parmi les grands peintres. Comme Fra Bartolomeo, il composait avec art; mieux que lui, il savait faire mouvoir ses figures, les baigner dans une atmosphère douce et lumineuse, leur prêter des expressions tendres sans mièvrerie: il avait encore le don si rare du conteur, et les grandes scènes qu'il a peintes sur mur à Florence, comme la *Naissance de la Vierge*, au couvent de l'Annunziata, joignent à leurs qualités éminentes celle d'être de charmantes illustrations de la légende. Sa fresque de la Cène, à San Salvi près de Florence, se fait admirer même après celle de Léonard (fig. 337-340). Ces œuvres d'Andrea, qu'il faut voir en Toscane même, sont d'une haute importance pour l'histoire, car, comparées à des compositions analogues



FIG. 37. — ANDREA DEL SARTO.
NAISSANCE DE LA VIERGE.
S. ANNUNZIATA A FLORENCE.

du XV^e siècle — la Cène d'Andrea del Castagno, par exemple, — elles permettent de mesurer le chemin parcouru par l'art dans la voie de sa complète émancipation. Non seulement toute tension archaïque a disparu, mais le sentiment a changé: l'âpreté a fait place à la douceur, l'ascétisme à une humeur enjouée et souriante. Enfin, Andrea est un des rares artistes qui aient créé un type de Vierge nouveau et durable, avec de grands yeux noirs au regard humide, mélange exquis de fierté et de candeur. Un des plus beaux exemplaires de ce type est la *Madone delle Arpie* à Florence (1517), posée sur un piédestal que décorent des figures de Harpyes (fig. 340).



FIG. 339. — ANDREA DEL SARTO. LA CÈNE. COUVENT DE S. SALVI, PRES DE FLORENCE. (Cliché Anderson, Rome).



FIG. 338. — ANDREA DEL SARTO. LA CHARITÉ. Musée du Louvre. (Photo Naudou).



FIG. 340. — ANDREA DEL SARTO. MADONE DITE « DES HARPYES ». (Palais Pitti à Florence).

L'école florentine a encore produit quelques bons artistes comme Pontorno (1494-1557) et Bronzino (1502-1572), qui a laissé d'excellents portraits (fig. 341) et des compositions religieuses maniérées.

On peut dire, cependant, qu'elle avait cessé d'exister avant la fin



FIG. 311. — BRONZINO. PORTRAIT
DE LA DUCHESSE ELÉONORE DE TOULÈDE
ET DE SON FILS FERDINAND.
Musée des Offices à Florence.



FIG. 312. — MICHEL-ANGE.
PIETA.
SAINT-PIERRE A ROME.
Cliché Anderson, Rome.

du XVI^e siècle. Cette disparition presque brusque n'est pas due



FIG. 313. — MICHEL-ANGE.
TÊTE COLOSSALE DE DAVID.
Académie de Florence.

aux révolutions politiques, mais à la suprématie écrasante de Michel-Ange. Florentin, il travailla à Rome, en fit le centre de l'art italien et donna, de son vivant, naissance à une école que sa personnalité violente domina comme un idéal nouveau. Venise seule, où Titien survécut à Michel-Ange, conserva une tradition locale: partout ailleurs, jusqu'au réveil du naturalisme, Michel-Ange fit loi. L'art de Florence, déraciné et romanisé, mourut comme meurent certaines plantes grasses, d'une floraison trop rapide et poussée trop haut.

Michel-Ange naquit près de Florence, en 1475, la même année que Fra Bartolomeo: il mourut en 1564, quarante-quatre ans

après Raphaël, dix huit ans après le continuateur le plus actif de Raphaël, Jules Romain.

Poète, architecte, sculpteur et peintre, Michel-Ange Buonarroti se sentait et se disait exclusivement sculpteur. A Rome, après 1508, du temps qu'il peignait le plafond de la chapelle Sixtine, il signait avec ostentation ses lettres : « Michel-Ange, sculpteur ». C'est, en effet, un génie tout sculptural et plastique qu'il porta dans la peinture. Le clair-obscur, le paysage, la couleur locale lui sont indifférents. Une seule chose l'intéresse, c'est l'homme, mais non pas l'homme « ondoyant et divers » tel qu'on le rencontre : c'est l'homme qu'il a rêvé, un géant à l'humeur sombre, aux gestes éloquentes, aux attitudes brusques et tourmentées, avec une



FIG. 344. — MICHEL-ANGE.
PARTIE DE PLAFOND
DE LA CHAPELLE SIXTINE AU VATICAN.

tension formidable des muscles, qui atteint, quand elle ne les dépasse pas, les limites du possible. Michel Ange joue du corps

humain comme d'un instrument auquel il fait rendre, à jet continu, les sons les plus éclatants, les plus graves, les plus stridents. Là où d'autres ont atteint par hasard, il se maintient par tempérament et sans fatigue apparente; il se fait une habitude de l'exceptionnel. Ceux qui l'imitèrent sans avoir son génie tombèrent dans la manière, c'est-à-dire dans l'affectation de sentiments qu'ils n'éprouvaient



FIG. 345. — MICHEL-ANGE. MOÏSE.
EGLISE SAN PIETRO IN VINCOLI A ROME.

pas: voilà pourquoi le *gigantisme* tourmenté de Michel-Ange fut pernicieux à l'art, bien plus encore que l'académisme naissant de Raphaël.

Michel-Ange vécut quatre vingt-huit ans et ne commença pas sa carrière d'artiste avec des allures de Titan impétueux. Élève de Ghirlandajo et d'un sculpteur formé à l'école de Donatello, influencé par les œuvres puissantes de Jacopo della Quercia (fig. 200), il s'inspira aussi, dans sa première période florentine, des marbres antiques de la collection des Médicis. On connaît l'histoire de la statue de Cupidon qu'il enterra pour la présenter comme une œuvre romaine et qui fut d'autant plus admirée qu'on la crut vieille de quinze



FIG. 26. — MICHEL-ANGE.
JÉRÉMIE.
CHAPELLE SIXTINE AU VATICAN.

siècles. Mais le génie de Michel-Ange n'avait en commun, avec l'art antique, que le goût des types généraux. La sérénité lui était inconnue et toute tradition lui pesait comme

une entrave. On le reconnaît déjà à ses premiers chefs-d'œuvre (fig. 342, 343): la *Vierge portant le Christ mort* à Saint-Pierre de Rome (1499), la *Vierge et l'Enfant* de Bruges (1501) et le *David* de Florence (1504). Si le David, chef-d'œuvre d'anatomie, paraît à beaucoup de critiques une erreur de goût, les deux Vierges sont admirables et révèlent un grand génie déjà mûr. Michel-Ange posa hardiment le corps du



FIG. 17. — MICHEL-ANGE.
LE DAVID EN JEUNE.
Musée de Louvre.

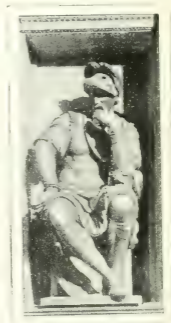


FIG. 38.
MICHEL-ANGE.
LORENZO DE' MEDICI.
II. PENSIFEROSO.
CHAPELLE DES MÉDICIS
A FLORENCE.

Christ nu sur les genoux de la Vierge drapée et sut tirer un effet saisissant de ce contraste. La Vierge souffre en silence : elle est trop haute et trop fière pour pleurer. Le groupe de Bruges n'est pas d'une inspiration moins hardie. L'enfant n'est pas sur les genoux de sa mère. C'était l'attitude traditionnelle : Michel-Ange devait s'en écarter. Il est debout auprès d'elle, entre ses genoux, robuste et pensif. Elle aussi est robuste et

pensive, sans abandon, sans tendresse, vibrante de mouvement contenu. Les doigts de la main droite, qui tient un livre, semblent frémir. Tout Michel-Ange est déjà dans ces deux œuvres, pour qui sait les regarder et s'en pénétrer.

Le pape Jules II, le plus énergique des successeurs de saint Pierre, était digne de comprendre et de protéger un pareil homme. Il le chargea, en 1504, de décorer le plafond de la chapelle Sixtine au Vatican. L'œuvre énorme que Michel-Ange accomplit là en quatre ans n'a pas d'égale ni de similaire en peinture. Ces scènes de l'Ancien Testament, ces Prophètes, ces Sibylles, ces esclaves assis,

tout cela ne ressemble à rien de ce que le monde avait encore vu (fig. 344-346). Figures sculpturales, démesurées, éclatantes de puissance musculaire et de force tendue, dans des poses d'une hardiesse et d'une nouveauté déconcertantes, ce sont les représentants d'une race à la fois



FIG. 344. — MICHEL-ANGE. L'APOLLO.
CHAPELLE DES MÉDICIS À FLORENCE.



FIG. 345. — MICHEL-ANGE.
PARTIE SUPÉRIEURE DU JUGEMENT DERNIER.
FRESQUE À LA CHAPELLE SIXTINE (VATICAN).
DEUX GROUPES D'ANGES EMPORTANT LA CROIX.



FIG. 351. — MICHEL-ANGE. SAINTE FAMILLE.
Musée de l'Œuvre à Florence.

humaine et surhumaine en qui Michel-Ange a comme extériorisé son rêve d'énergie sauvage et de grandeur.

Charge de sculpter le tombeau de Jules II et celui des Médicis à Florence, Michel-Ange transporta dans la sculpture, son domaine favori, les visions exaspérées de la Sixtine. Au tombeau de Jules II, resté inachevé, appartient le *Moïse* de l'église San Pietro in Vincoli à Rome, œuvre extraordinaire de « mouvement réprimé »¹, fré-

missante de passion et de colère, dont la sublimité s'impose comme celle d'un grand spectacle de la nature (fig. 345). Deux des esclaves qui devaient orner le tombeau sont parmi les bijoux les plus précieux du Louvre : figures debout, mais tordues, déhanchées, obliques, réaction extrême contre l'art primitif, où dominait la loi de *frontalité* (fig. 347). La chapelle des Médicis à Florence ne fut pas achevée davantage : Michel-Ange n'a sculpté que deux niches, où les statues assises de Julien et de Laurent de Médicis surmontent deux groupes de figures couchées sur les sarcophages, *le Soir* et *l'Aurore*, *le Jour* et *la Nuit*. Les princes assis ne sont pas des portraits, mais des personifications de la force attristée : on dirait deux prophètes descendus de la voûte de la Sixtine, comme eux robustes, méditatifs et assombris (fig. 348). Il y a plus de force

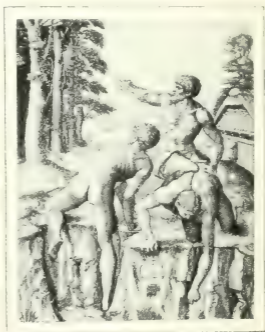


FIG. 352. — MICHEL-ANGE. GROUPE DIT « DES GRIMPEURS », D'APRÈS UNE GRAVURE DE MARC-ANTOINE RAYMONDI REPRODUISANT UN FRAGMENT DU CARTON DE LA GUERRE DE PISE.

1. Expression de H. Wœlfflin.

encore, une force qui s'exprime en contorsions impatientes, dans les quatre statues couchées des sarcophages, dont les attitudes audacieuses, les musculatures exubérantes provoquent une admiration mêlée de stupeur (fig. 349).

De retour à Rome, Michel-Ange, à la prière du pape Paul III, commença à peindre, en 1535, le *Jugement dernier* sur le mur du fond de la Sixtine (fig. 350). Cette fresque colossale, à laquelle il travailla sept ans, est, dans son ensemble, une erreur: mais c'est l'expression la plus complète de son génie. Il y épuisa toutes les possibilités du mouvement et de la ligne, créant un monde sinistre de géants irrités, les uns victorieux, les autres vaincus, tous nus et musclés comme des athlètes, d'où le sentiment chrétien est absent et qui semblent comme le cauchemar d'un Titan fiévreux.



FIG. 351. — BENVENUTO CELLINI.
PERSÉE.
LOGGIA DELLE LIZIE À FLORENCE.



FIG. 352. — DANIELE DA VOLTERRA.
DESCENTE DE LA CROIX.
ÉGLISE DE LA TRINITÉ-DES-MONTS
À ROME.
Cliché Anderson, Rome.

Qu'y a-t-il de chrétien dans ce Christ vengeur aux formes herculéennes, dans cette Vierge épouvantée qui se presse, en tordant ses flancs, auprès de son fils? Le sublime du *Jugement dernier* confine à la démence: ni Eschyle, ni Dante, ni Victor Hugo n'ont poussé si loin l'audace de substituer leur rêve personnel au sujet choisi.

Il existe très peu de tableaux de Michel-Ange (fig. 351) et le plus célèbre de ses cartons, exécuté en 1505 pour Florence, a péri. Heureusement, le graveur Marc-Antoine Raimondi, ami de Raphaël, en a gravé un épisode, qui représente des soldats florentins au bain, surpris par l'attaque des Pisans (fig. 352). L'art antique n'a rien produit de supérieur à ces corps nus, d'une force athlétique, d'une élégance qui fait valoir la force; quand

on n'aurait, pour juger Michel-Ange, que cette gravure, on y reconnaîtrait le géant, comme le lion à sa griffe.

Le Vénitien Sebastiano del Piombo dut à la collaboration de Michel-Ange la grandeur épique de sa *Résurrection de Lazare* à la National Gallery; fig. 285). Un des élèves de Michel-Ange, Daniel de Volterre, atteignit un jour, en l'imitant, au sublime, dans la grande *Crucifixion* de l'église de la Sainte-Trinité à Rome (fig. 353). Un sculpteur de la même école, orfèvre et ciseleur, Benvenuto Cellini (1500-1572), aventurier et charlatan d'ailleurs, s'est élevé très haut dans sa statue de *Persée vainqueur* à Florence, inspirée à la fois de Donatello et de Michel-Ange (fig. 354). Jean Boulogne (et non *de Bologne*), sculpteur de Douai fixé en Italie (1524-1608), est l'auteur d'un superbe *Mercur* prenant son vol, où l'imitation de Michel-Ange s'allie à celle de l'antique (fig. 355). Mais,

à part quelques exceptions, la foule des autres disciples du maître ne firent qu'imiter ses gestes, désarticuler sans motif des figures colossales, et, forcenés à froid, franchir tour à tour l'étroit intervalle qui sépare le sublime du ridicule.

Plus jeune de vingt ans que Michel-Ange et mort trente ans avant lui (1494-1534), un peintre de Parme; Allegrî dit Corrège, exerça une influence presque aussi grande sur l'art italien du xvi^e siècle et sur celui du siècle



FIG. 356. — CORRÈGE.
LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT JÉRÔME
(PARTIE SUPÉRIEURE DU TABLEAU).
Musée de Parme.

suivant. Il paraît être sorti de l'école de Ferrare et avoir eu pour maître le peintre Bianchi, dont le Louvre possède un très beau tableau. C'était une nature douce et sensuelle, qu'attiraient également les fables galantes de l'antiquité et les légendes pieuses du christianisme. Il les traitait dans le même esprit, avec le même amour de la lumière froissante et caressante, des formes moelleuses et enveloppées, de la teneur alanguie du clair obscur. Léonard d'abord, puis Michel Ange l'inspirèrent. Il prit de ce dernier le goût des mouvements aériens, des figures planant, plafonnant, chevauchant des nuages, dénotant l'esprit par des raccourcis invraisemblables et pourtant vrais. Ces hardiesses de dessin étaient, dans la peinture religieuse, une innovation singulière, mais dont le goût italien s'accommoda. A ce Michel-Ange sentimental, d'ailleurs peintre jusqu'aux moelles, sans aucune des qualités sévères du sculpteur, on doit une des prouesses de l'art, la décoration du dome de Parme, où la Vierge monte au ciel au milieu de saints enlevés comme elle, tumulte de jambes et de draperies envolées que dominent des têtes extatiques en raccourci.

Des tableaux par lesquels il illustra sa courte carrière, les plus caractéristiques sont ceux de Parme et de Dresde (fig. 356, 357), où il y a du Léonard, du Michel-Ange, mais surtout du Corrège, c'est-à-dire une âme éprise de beauté suave, de sourire et de lumière, jusqu'à la limite où l'afféterie commence. Ses deux tableaux du Louvre, l'un très profane, l'*Antiopé*, l'autre très religieux, *le Mariage mystique de sainte Catherine* (fig. 358), donnent une idée presque complète de son talent. Il a créé un type de Vierge d'un charme attirant, mais superficiel, dont l'influence a été d'autant plus grande qu'elle répondait, au lendemain de la Réforme, à la nouvelle orientation du catholicisme.

La renaissance catholique provoquée, vers 1540, par le schisme de Luther, fut très différente, en effet, de la religion triomphante et dogmatique du moyen âge. Il ne s'agissait plus de gouverner les esprits, mais de garder ou de regagner les cœurs. Les papes énergiques et avisés qui sauvèrent le catholicisme de la ruine, qui lui firent reconquerir en partie le terrain perdu dans les premières



FIG. 357. — CORRÈGE.
MADONE AVEC SAINT GEORGES.
Musée de Dresde.

années de la Réforme, eurent pour auxiliaires les jésuites qui rendirent la religion facile, et les artistes, qui la rendirent aimable. En face du protestantisme sévère, ennemi de l'art, à qui les fervents mystiques étaient suspects et qui cherchait à retrouver la voie du salut, la Contre-réforme para le vieux chêne romain de toutes les séductions de la beauté accessible aux foules, de toutes les blandices de la dévotion et de l'extase. L'art qu'elle protégea et qui grandit sous son influence, surtout en Italie et en Espagne, est caractérisé, dans l'architecture des églises, par le style jésuite, dans la peinture par le mysticisme un peu sensuel dont Corrège avait



FIG. 33. — CORRÈGE.

LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINT-CATHERINE.
Musée de Louvre.

plus au grand art chrétien du moyen âge, ni même à celui du xv^e siècle, qui, tout en empruntant des formes au paganisme, resta chrétien et austère par la pensée. Aujourd'hui encore, l'imagerie religieuse, dont la chromolithographie multiplie à l'infini les exemplaires, remonte, en dernière analyse, au maître de l'*Antiope*, au décorateur de la coupole de Parme.

BIBLIOGRAPHIE. — Ouvrages cités p. 160, 161 de BÉRNARDIN, surtout *The drawings of Florentine painters*, de BELLARMINI de MESSIS-Léon WOLFFMAN, C. COENGLIUS, *Jacopo della Quercia*, 1861, 1862 et *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, II, p. 17; A. MOULÉ, *Madone et enfant de Jacopo della Quercia da Livorno*, *Monuments Prot.*, III, p. 291; H. GRAY, *Leben Michel Angeos*, 1861, 1862, Stuttgart, 1861; H. KNABENHORN, *Michel Angelo*, 3^e éd., Bielefeld, 1866; J. A. SYMONDS, *The art of Michel Angelo*, 2^e éd., vol. I, Londres, 1866; H. WOLFFLIN, *Die Jugendwerke des Michelangelo*, Leipzig, 1866; *Die klassische Kunst*, München, 1866, p. 42; C. JESU, *Michelangelo*, Leipzig, 1868; C. RICCI, *Michel Ange*, trad. GEORGEZ, Florenz, 1868; G. BOTTICELLI, *Michel Angelo*, London, 1868; C. SIEFFERT, *Michel Angelo*, Londres, 1868; R. SCHMIDTKE-GROWER, *Michael Angelo*, Leipzig, 1868; H. THOME, *Michel Angelo und das Ende des Renaissance*, I, I et II, Berlin, 1868-69; K. LANGS, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Leipzig, 1869; I. WOLFFLIN, *Beurenlo Gedenk*, Paris, 1869.

Burlington Club, School of Ferrara-Bologna, Londres, 1864 (très important pour Corrège, mais nous ne s'ont pas intéressés); H. COHEN, *Francesco Bianchi Ferrara*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, I, p. 376; cf., sur l'école de Ferrare, VENTURI, *Jahrbücher des Musées de Berlin*, 1887, p. 71; 1888, p. 3; H. THOME, *Correggio*, Bielefeld, 1863; C. RICCI, *Correggio*, éd. anglaise augmentée, Londres, 1867; B. BERNARDIN, *Study and criticism of Italian art*, Londres, 1868, p. 20, Correggio; S. BERNARDIN, *Correggio*, Londres, 1868; J. STRZYGOWSKI, *Das Werden des Bausers von Raphael und Correggio*, Strassbourg, 1867.

LA RENAISSANCE FLAMANDE ET FRANÇAISE

JEAN LE BON, roi de France (1350-1364), hérita, en 1361, du duché de Bourgogne, à la mort du dernier duc, Philippe de Rouvre; il donna ce beau pays à son quatrième fils, Philippe le Hardi. Ce dernier épousa Marguerite, héritière des comtes de Flandre, et ainsi furent réunies, en 1384, la Flandre et la Bourgogne.

Cette union dura sous les princes de la maison de Valois, tous protecteurs zélés des arts et des artistes. Jean sans Peur (1404-1419), Philippe le Bon (1419-1467), Charles le Téméraire (1467-1477). Des relations étroites s'établirent entre la Bourgogne, la Flandre, la France et l'Italie; beau-



FIG. 272. — CHÂTEAU SÉCULIER, PORTAIL DE LA CHEVALERIE DE CHAMMOLLE, DÈS LE DUC DE VALENTIN ET L'ÉPIQUE ADORÉ PAR PHILIPPE LE HARDI ET MARGUERITE DE FLANDRE.

coup d'artistes flamands vinrent travailler à Dijon et y fondèrent l'école de Bourgogne, qui n'est qu'un rameau de l'école flamande, entée elle-même sur le tronc gothique français.

Le fils aîné de Jean le Bon, qui régna en France sous le nom de Charles V (1364-1380), fut un grand amateur de livres et d'œuvres d'art; il eut pour peintre Jean Bandol de Bruges, auteur des cartons des tapisseries de la cathédrale d'Angers. Un autre fils de Jean le Bon, Jean, duc de Berry, mort en 1416, s'entoura à Bourges d'une cour brillante et y réunit une magnifique bibliothèque de manuscrits enluminés par des artistes flamands, dont un bon nombre travaillaient alors à Paris.

Cette ville était, à la fin du xiv^e siècle, le grand centre artistique et intellectuel de l'Europe. L'art flamand, un peu lourd en Flandre et en Bourgogne, avait revêtu à Paris un caractère d'urbanité et de finesse qui se révèle dans les miniatures des manuscrits. Une



FIG. 360. — CLAUZ SLUTER.
LE PUITS DE MOÏSE.
CHAPELLEUSE DE CHAMPMOL,
VILLES DE DIJON.

laisse des chefs-d'œuvre de réalisme expressif, notamment le portail de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon (fig. 359), et, au même endroit, le *Puits de Moïse*, base d'un calvaire à six pans ornés de statues de prophètes (fig. 360). Le groupe de la Vierge et de l'Enfant, la figure souriante et un peu naïve du duc Philippe de Flandre, sont des morceaux admirables qui continuent la grande tradition des imagiers. Le Moïse est une figure puissante, biblique et réaliste à la fois. Tout cela était achevé avant 1405: or, les belles portes de Ghiberti au Baptistère de Florence sont de trente ans postérieures, et Masaccio naquit seulement en 1401. Il est donc certain que la Flandre, au com-

belle Renaissance française allait y éclore lorsque la guerre civile (1410), le désastre d'Azincourt (1415) et le traité de Troyes (1420) plongèrent la France dans la désolation. L'art émigra vers le duché de Bourgogne et c'est là, non à Paris, que s'épanouit la Renaissance franco-flamande.

L'art gothique s'était développé en Flandre avec la richesse de ce pays, qui faisait, dès le début du XIV^e siècle, l'étonnement et l'envie de l'Europe. Vers 1300, Melchior Broederlam d'Ypres, peintre de Philippe le Hardi, peignit les volets d'un grand retable sculpté, que l'on conserve à Dijon. A la même époque, un sculpteur de génie, Claus Sluter, arriva de Flandre en Bourgogne. Il y a



FIG. 361. — PAUL DE LIMBOURG.
LE DUC DE BERRY A TABLE.
MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES.
Musée Condé à Chantilly.

(Chantilly, t. I. Plon, Nourrit et Cie, éditeurs).

mencement du XV^e siècle, était singulièrement en avance sur l'Italie.

Cela n'est pas vrai que de la sculpture. Antérieurement à 1419, date de la mort du duc de Berry, Paul de Limbourg et ses frères exécutèrent le délicieux livre d'heures qui est la gloire du Musée Condé à Chantilly (fig. 301). Ce chef-d'œuvre n'est pas isolé: ainsi, le Louvre possède une *Trinité* du peintre gueldrois Malouel, probablement oncle des Limbourg, qui travaillait à Paris vers 1400, et où paraissent déjà quelques-unes des plus belles qualités du livre d'heures. Il faut donc y voir un produit de la Renaissance parisienne, née du contact d'artistes originaires de Flandre avec le goût et le raffinement qui distinguaient les cours des Valois.

A cette époque (1400-1410), l'art franco-flamand avait déjà conquis toute la France et se répandait dans la vallée du Rhin. Des relations de commerce et d'amitié le portèrent bientôt au delà des Alpes: rappelons que le duc d'Orléans, assassiné en 1407, avait épousé une Visconti, Valentine de Milan. Vers 1400, Philippe le Hardi achète des médailles italiennes, des ivoires ita-

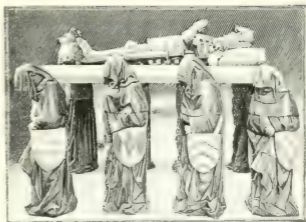


FIG. 302. TOMBEAU DE PHILIPPE POT, SENECHAL DE BOURGOGNE. Musée du Louvre.



FIG. 303. HUBERT VAN EYCK, VIERGE LISANT. PARIS. MUSÉE CONDÉ. COPIE D'UN TABLEAU DE L'AGNEAU. EGLISE DE SAINT-BEAUVEN, GENEVE. D'APRÈS UN DÉTAIL DE M. J. HIRZEL, éditeur, à Genève.



FIG. 301. HUBERT VAN EYCK, VIERGE LISANT. Musée du Louvre.



FIG. 367. — HUBERT ET JEAN VAN EYCK.
LES JUGES ÉQUITABLES
ET LES CHEVALIERS DU CHRIST.
VOILETS DU RÉTABLE DE L'AGNEAU.
Musée de Berlin — Galerie Hauptstaengli, Munich

Bien que la sculpture de la Renaissance flamande ait laissé des œuvres importantes, où se développe la tradition de Claus Sluter — il suffit de citer les tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon et à Bruges, celui de Philippe Pot au Louvre (fig. 362) — je ne m'occuperai plus ici que de la peinture, qui fut le rayonnement le plus merveilleux de son génie. Les Italiens des environs de 1450 savaient fort bien que les peintres flamands étaient hors de pair¹; ils recherchaient avec passion leurs œuvres et leur con-

liens: un Italien, Pierre de Vérone, est l'intendant de sa *libreria*. D'autre part, les artistes flamands pénétraient en Italie, et ce mouvement d'émigration continua pendant tout le xv^e siècle. Entre les Limbourg, les Van Eyck, Gentile da Fabriano et Pisanello, on constate des affinités évidentes; or, il est bien probable que la Flandre, si riche et si prospère, n'a pas tout emprunté à la civilisation renaissante de l'Italie. Peut-être même l'influence réaliste de l'art flamand n'a-t-elle pas été étrangère à la réaction de Masaccio contre le *giottisme*: ce sont là des questions à l'ordre du jour en ce moment même et qui ne tarderont sans doute pas à s'éclaircir.



FIG. 368. — HUBERT OU JEAN VAN EYCK.
LA VIERGE AU CHÂTELEIN.
Collection G. de Rothschild à Paris.
Galerie Looz et his, Paris

1. En 1460, la duchesse Bianca Maria Sforza de Milan envoie le jeune peintre Zanetto Bugatto à Bruxelles, pour s'instruire dans l'atelier de Rogier van der Weyden. En 1463, Zanetto est de retour et la duchesse écrit à Rogier pour le remercier. *MARCOZZI VALLER, Pittori lombardi*, Milan, 1902, p. 127.

étaient des élèves italiens. L'opinion commune attribuait même



FIG. 107. — JEAN VAN EYCK.
MARGUERITE ET SA FEMME.
(Musée National de Londres.)



FIG. 108. — A. VAN OUWATER.
LA RÉSURRECTION DE LAZARE.
(Musée de Berlin).
(Cliché Heutling, Munich.)

aux Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile, procédé connu cependant dès le XIII^e siècle, alors que ces Flamands avaient seulement perfectionné les siccatifs et fait produire aux couleurs des effets d'intensité tout nouveaux. Les Italiens avaient beau être supérieurs aux Flamands dans le style décoratif; ils confessaient leur infériorité dans le rendu de la vie. Plus tard, on se montra moins équitable et presque oublieux. C'est seulement au XIX^e siècle qu'on a recommencé à rendre pleine justice à ces artistes admirables qui s'appelaient Jos Van Eyck, Rogier van der Weyden, Albert van Ouwater, Thierry Bouts, Hugo van der Goes, Memling, Gérard David et Quentin Metsys.



FIG. 109. — HUGO DE JEAN VAN EYCK.
SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.
(Musée de Turin). (Cliché Anderson, Rome.)

Ce que les fresques de Masaccio furent pour l'école italienne,



FIG. 364. — THIERRY BOULS.
RENCONTRE D'ABRAHAM
ET DE MELCHISÉDECH.
Musée J. Moench, Wetzmann, Metz.
A. H. Süssmann, édition.

le grand retable de *l'Adoration de l'Agneau*, à Gand, le fut, et plus encore, pour la peinture flamande. Cette œuvre, aujourd'hui dispersée entre les villes de Gand, Bruxelles et Berlin, fut commencée vers 1420 par Hubert Van Eyck et terminée en 1432 par son frère Jean. Il est difficile de faire la part des deux frères; mais je suis porté à croire que celle de Jean se réduit aux deux magnifiques portraits des donateurs. Les anges musiciens, les cortèges des soldats du Christ et des bons juges, les figures d'Adam et Ève, le grand panneau central, resté à Gand, faisaient dire à Fromentin que, dans cette peinture, l'art avait atteint du premier coup à la perfection (fig. 363-

365). Mais les miniatures du livre d'heures de Chantilly, que Fromentin ignorait, sont là pour montrer que les Van Eyck eurent des précurseurs et des émules. Il est évident que leur art ne dérive pas de celui des frères de Limbourg: ce sont des manifestations contemporaines de deux styles apparentés, l'un proprement flamand ou plutôt néerlandais, celui des Van Eyck, l'autre adouci par des influences italiennes et épuré dans le milieu parisien.



FIG. 365. — R. VAN DER WEYDEN.
DESCENTE DE LA CROIX.
Musée de Madrid. Gravé par Fausto, Madrid.

Jean van Eyck, né vers 1385, mort en 1441, fut employé par Philippe le Bon à diverses missions diplomatiques. Il séjourna en Portugal, en Espagne, à La Haye. Rien ne prouve qu'il ait été en Italie.



FIG. 372. — THIERRY BOUTS.
LA SENTINELLE DE L'ABBAYE D'ORION.
(Musée de Bruxelles.)
Cadre: Hubert van Eyck, Maître.

scruté la forme vivante, jamais main plus habile n'en a fixé l'image sur le panneau.

Il existe aussi une petite série de tableaux non signés, tous des chefs-d'œuvre, que l'on attribue tantôt à Jean, tantôt à Hubert : peut-être sont-ils leur œuvre commune. Paris possède les deux plus parfaits : l'un, au Louvre, représente Rolin, chancelier de Philippe le Bon, en prière devant la Vierge et l'Enfant, avec un merveilleux fond de paysage ; l'autre, chez M. Gustave de Rothschild, figure le vicaire de la Chartreuse de Sainte-Anne à Bruges, devant la Vierge, sainte Anne et sainte Barbe. Un troisième panneau, sorti du même atelier, est au musée de Turin (fig. 366, 369).

Pendant leur séjour à La Haye, les deux Van Eyck durent y former des élèves ; l'un d'eux est peut-être Albert van

De 1432 à 1449, nous possédons toute une série de tableaux signés et datés de lui, entre autres des portraits incomparables comme ceux de sa femme et du chanoine Van de Paele à Bruges, des époux Arnolfini à Londres (fig. 367). Le grand tableau de Bruges, où Van de Paele figure comme donateur, permet d'apprécier à la fois la grandeur du génie de Jean et les limites que la nature lui avait tracées. Il n'a aucun sentiment religieux, aucune ferveur : la Vierge est laide, l'enfant Jésus rachitique ; le saint Georges est un paysan en armure. Mais Jean van Eyck est le plus grand portraitiste de tous les temps. Jamais œil plus pénétrant n'a



FIG. 373. — JACQUES DARET.
VIERGE ET ENFANT.
(Musée de Paris.)
Cadre: Barthélemy, Maître.

Ouwater, auteur d'un chef-d'œuvre, la *Résurrection de Lazare*, au



FIG. 374. — SIMON MARMION. FRONTISPICE D'UN MANUSCRIT CONSERVÉ À LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-PÉTERSBOURG. L'ÉVÊQUE GUILLAUME FILIAIRE OFFRE LE VOLUME À PHILIPPE LE BON.



FIG. 375. — H. MEMLING. ARRIVÉE DE SAINTE URSULE À ROME. CHASSE DE SAINTE URSULE À L'HÔPITAL DE BRUGES.

Gérard de Harlem (Geertgen), dans un tableau acquis par le



FIG. 376. — HUGO VAN DER GOES. LA NAISSANCE.
Musée des Offices, Florence. — Cliché Aimari

musée de Berlin (fig. 368), qu'imita avec bonheur son élève

Louvre en 1902. A ces Hollandais se rattache un peintre de Harlem, élève ou condisciple d'Ouwater, Thierry Bouts (1410-1475), qui vivait à Louvain vers 1450. C'était une nature vigoureuse, brutale même, qui poussa le réalisme jusqu'à la recherche de la laideur et l'éclat de la couleur jusqu'à la crudité. Ses meilleures œuvres, comme la *Sentence d'Othon* à Bruxelles, sont d'une intensité de ton et d'expression surprenantes,

mais mieux dessinées et peintes que composées (fig. 370, 372).

Entre 1455 et 1464, un maître de Tournai, Roger de la Pasture en flamand *Van der Weyden*, travaillait à Bruxelles. Il est douteux qu'il ait été élève des Van Eyck : en tous les cas, s'il leur ressemble par la technique, c'est un génie différent et même opposé. Là où les Van Eyck cherchent la grandeur calme et sereine, Van der Weyden vise au pathétique. Il a le sentiment religieux et dramatique, le goût des lignes sinueuses, même tordues et disloquées, qui expriment les fortes émotions de l'âme. Sa *Descente de la Croix*, à l'Escurial, dont il y a une bonne réplique à Madrid, est un des chefs-d'œuvre de l'art (fig. 371) : d'autres peintures de sa main sont à l'hôpital de Beaune, à Munich et à Berlin.



FIG. 377. — H. MEMLING.
PORTRAIT
DE MARTIN VAN NEUWENHOVEN.
HÔPITAL DE SAINT-JEAN
À BRUGES.

De 1450 à 1490, l'école néerlandaise ou flamande, à son apogée, produisit une longue série de merveilles. C'est d'abord un condisciple de Van der Weyden, Jacques Daret, connu, jusque dans ces derniers temps, sous le nom de *Maître de Mérode* ou de *Flémalle*¹, dont une peinture de pre-



FIG. 378. — GERARD DAVID.
VIERGE ENDOUÉE DE SAINTES.
ex de Rome (Collection Petron-Rosen)



FIG. 379. — Q. METSU.
LE CHANGEUR ET SA FEMME.
(Musée du Louvre.)

mier ordre se voit à Francfort (fig. 375). Puis Simon Marmion,

1. Du nom d'une collection belge et de celui d'une abbaye flamande qui ont possédé des tableaux de sa main. L'identité de cet artiste avec Jacques Daret est probable, mais elle n'est pas prouvée.

d'Amiens, qui, vers 1455, peignit la *Vie de saint Bertin* (au cha-

teau de Wied) et enlumina de miniatures exquises un manuscrit offert à Philippe le Bon (fig. 374). Vers 1470, le Zélandais Hugo van der Goes exécuta pour Thomas Portinari, l'agent des Médicis à Bruges, une colossale *Nativité*, que Portinari donna à l'hôpital de Florence, et où les Italiens, Lorenzo di Credi, Ghirlandajo, se hâtèrent de copier des motifs (fig. 376). Enfin, de 1468 à 1480, se déroule la suite des belles œuvres de Memling, portraits et grandes compositions religieuses (fig. 375, 377). Qu'y a-t-il de plus séduisant, dans tout le

domaine de la peinture, que

la *Châsse de sainte Ursule* à Bruges? Quels portraits, sinon ceux de Van Eyck, sont supérieurs à ceux de Memling? Il fut vraiment le Raphael de l'art flamand. L'homme en qui tous les dons aimables de l'école se combinèrent, à l'exclusion de tout ce qui était rude et brutal. Moins maître de la ligne expressive que Van der Weyden, moins épris de réalité plastique et solide que Jean van Eyck, héritier des miniaturistes plutôt que des peintres, il est le plus attrayant, sinon le plus original de ce groupe d'artistes supérieurement doués.

Memling eut un héritier à Bruges même, Gérard David, qui y fleurit de 1488 à 1509. Son chef-d'œuvre, une Vierge au milieu de saintes, est à Rouen



FIG. 365. — QUENTIN METSYS.
LA VIERGE ET SAINT ANNE.

Musée de Bruxelles. (Cliché Hantstaengl, Montreux.)



FIG. 366. — JÉRÔME BOSCH. LE JONGLEUR.
Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye.
(Cliché Lévy et fils, Paris.)



FIG. 377. — JEAN GOSSAERT.
MADONNE DE MAUBEUGE (MAUBEUGE).
VIERGE ET ENFANT.
Musée de Berlin.
(Cliché Hirtzsch, Mandel.)



FIG. 378.
NICOLAS FROMENT D'AVIGNON.
LE BUISON ARDANT.
CATHÉDRALE D'AIJ.
(Cliché Neurdein.)

fig. 378); on y discerne, à côté d'un retour voulu aux types des Van Eyck, la marque d'influences italiennes grandissantes. Elles ne font pas défaut non plus dans l'œuvre du maître d'Anvers, Quentin Metsys (1466-1530); mais c'est encore la tradition de Van der Weyden qui domine dans sa *Descente de la Croix* d'Anvers, dans sa *Sainte Anne* de Bruxelles (fig. 380), dans sa tête de la Vierge éplorée à Londres. Metsys, réaliste et même satirique à ses heures (fig. 379), fit une part à l'idéalisme, mais ne chercha pas à contrefaire les Italiens.

Malheureusement, la gloire de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Michel-Ange, éveilla l'émulation des Flamands. Des hommes très doués, comme Jean Gossaert de Maubeuge, Bernard van Orley, firent le voyage d'Italie et en rapportèrent un style

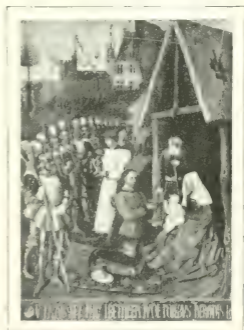


FIG. 379. — J. FORCETT.
L'ADORATION DES MAGES.
Muséum de Masséou, Comte de Cantilly.
(Cliché Braun, Clément et Cie.)

qui se mariait mal avec celui qu'ils avaient reçu de leurs maîtres (fig. 362). Il est inutile d'insister sur ces œuvres hybrides, quoique souvent séduisantes, où l'idéalisme italien, l'imitation de l'antique



FIG. 362. — MAÎTRE FLAMAND, PEINTURE DE JEAN PIERRE.
TRIPTYQUE OFFERT PAR PIERRE II DE BOURBON
ET ANNE DE BEAUCHE.
CATHÉDRALE DE MOULINS.
Clém. Neuderm

et le réalisme flamand se juxtaposent sans se mêler. Toute la seconde moitié du XVI^e siècle est le domaine de ces italianisants, qui eurent, du moins, le mérite de préparer Rubens. A côté d'eux et comme pour réagir, d'autres Flamands suivirent une voie tout opposée, se complurent à des facéties et à des

satires, peignirent le peuple et travaillèrent pour lui; ces réalistes pleins de verve et de saveur, Jérôme Bosch (fig. 363), Breughel le Vieux, frayèrent la voie aux petits maîtres hollandais du XVII^e siècle, qui devaient élever la peinture de genre à la hauteur du grand art. Cette tendance à poétiser la réalité, plutôt qu'à réaliser un idéal de convention, se constate, d'ailleurs, dans toute l'histoire de l'art flamand. Les peintres étaient bien obligés de peindre des tableaux de sainteté, des Vierges, des anges, des martyrs, parce que leurs clients en demandaient; mais comme l'on sent, même chez Memling, qu'ils eussent préféré peindre autre chose! Ce qui les intéresse le plus, ce qu'ils étudient et rendent avec le plus d'amour, ce sont les figures des donateurs, les belles étoffes, les lointains échappées de paysage. Ils ne sont jamais plus grands que lorsqu'ils se dérobent à l'obsession de la tâche imposée. Un seul fait exception à cet égard, c'est Van der Weyden: mais nous savons qu'il avait été en pèlerinage à Rome et qu'il résida quelque temps à Ferrare. Ce Tournaisien fut le seul mystique parmi tant de peintres de sujets pieux.



FIG. 363. — F. CLOUET.
PORTRAIT DE HENRI II.
Musée de la Louvre.

La branche française de l'art flamand au xv^e siècle présente un spectacle analogue, sauf que la tendance réaliste s'y tempère de bonne heure d'un goût tout français pour la sobriété et l'élé-gance¹. A la fin du xiv^e siècle, Paris était un centre artistique de premier ordre. Vers 1410, les malheurs de la monarchie dispersèrent les artistes vers la Bourgogne, la



FIG. 37. — ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU.
DIANE ET SES NYMPHES.
(Musée de Rouen). (Cliché Petiton, Rouen).

Touraine et la Provence. La papauté, établie à Avignon dès 1309, avait créé, dans cette dernière ville, un foyer d'art italien autour duquel naquit une école locale, dont le chef-d'œuvre est la grande *Pietà* de l'hospice de Villeneuve (1470). A la cour du roi René d'Anjou

(1417-1480), qui habita la Provence après avoir perdu Naples et la Sicile, travailla Froment d'Avignon, auteur du tableau *le Buisson ardent* à la cathédrale d'Aix (fig. 363). L'époque de Charles VII et de Louis XI vit en France un très grand artiste, Jean Fouquet (1415-1485), qui sejourna en Italie vers 1445, puis à Tours; Berlin et Paris ont de lui de puissants portraits, Chantilly une suite admirable de 40 miniatures, peintes vers 1455 pour le livre



FIG. 38. — MÈRE DE COLOMBE. VERTU CAÛRINALE². FIGURE D'ANCIEN DE DOMBEAU DE FRANÇOIS II DE BRETAGNE.
(Cabinet de N. 110).



FIG. 39.
GERMAIN PILON.
LES TROIS GRACES.
(Musée du Louvre).

1. C'est ce que Courajod a appelé la « détente du style français ».
2. C'est la Tempérance, dont les attributs sont un joug et une horloge.

d'heures d'Etienne Chevalier (fig. 334). Les éléments décoratifs de ces petits tableaux sont en partie italiens, mais le sentiment en est bien français, quelque chose comme du Van Eyck adouci. La couleur est fine, mais sans éclat, et manque parfois d'harmonie. L'école du Bourbonnais, que l'on commence seulement à connaître, se forma sous l'influence de celles de la Touraine et de la Provence. Un grand tableau de la cathédrale de Moulins, attribué parfois à Jean Perréal, peintre de Charles VIII, atteste, à côté d'influences italiennes, un goût indigène pour la grâce un peu mièvre, les couleurs pâles et délicatement nuancées (fig. 335). Le même peintre est l'auteur d'un tableau encore supérieur à celui-là, une *Nativité* à l'évêché d'Autun, dont le fond trahit l'imitation de van der Goes (cf. fig. 376).



FIG. 334. — J. GOUJON.
RELIEFS DE LA FONTAINE
DES INNOCENTS A PARIS.
(Collection de la ville de Paris.)

portraits, à l'huile et aux crayons, où la légerete de la touche, la précision savante du trait, le dédain des détails inutiles presagent déjà les qualités de l'esprit classique, tel qu'il s'épanouira en France au xvii^e siècle (fig. 386). Ces beaux portraits, si peu appuyés, si sobres, et en même temps d'une si fine psychologie, semblent *faits de rien*, comme les tragédies de Racine. Si les Italiens appelés en France, Rosso et Primatice (1531, 1532), y introduisirent surtout les défauts de l'école de Michel-Ange, leurs imitateurs, qui formèrent l'école de Fontainebleau, restèrent toujours plus français qu'italiens. On en a la preuve dans les tableaux de cette école, bien représentée au Louvre et à Rouen (fig. 387). Cet art parle une langue italienne, mais avec un fort accent français.



FIG. 335. — JEAN GOUJON. DIANE.
Musée du Louvre.

Dans le domaine de la sculpture, l'italianisme s'insinua d'abord par la décoration, puis envahit le bas-relief et la statuaire; mais, la encore, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, l'élément français l'emporta dans le mélange, avec Michel Colombe, mort en 1512, avec Germain Pilon et Barthélemy Prieur, contemporains de Catherine de Médicis et de Henri IV (fig. 388, 389). Le plus italien et, en même temps, le plus doué peut-être de ces artistes fut Jean Goujon, dont les *Nymphes* de la fontaine des Innocents à Paris (1550) et la porte du Louvre qui a gardé son nom, comptent parmi les œuvres les plus charmantes de la Renaissance franco-italienne (fig. 300). Ce sont là des sculptures décoratives; mais les portraits du temps, ceux surtout de morts agenouillés, continuent encore la tradition de nos imagiers. L'art français n'a jamais été entièrement italianisé, même pas sous Louis XIV: l'histoire des résistances nationales au goût étranger se poursuit à travers tout le XVII^e siècle et prépare l'école vraiment française du XVIII^e.



FIG. 322. — LUCAS DE LEYDE.
TENTATION DE SAINT ANTOINE
(GRAVURE).
WOLFFMANN, *Malerie*, I, II.
S. MARIE, 1810.

Au commencement du XVI^e siècle se constitua, avec des caractères particuliers, une école de peinture hollandaise. Le centre en fut Leyde, où travailla Cornelis Engelbrechtsen († 1533), le maître de Lucas de Leyde (1494-1533). On ne possède de Lucas que peu de tableaux, dont le plus important est le *Jugement dernier* du Musée de Leyde; mais il a laissé près de deux cents gravures qui soutiennent la comparaison avec celles de Dürer (fig. 302). Son goût pour les scènes rustiques et comiques, l'audace et la facilité de son burin annoncent en Hollande le développement de l'art familier. Mort à 39 ans, Lucas de Leyde a été un artiste de grande envergure. Jacob Cornelisz à Amsterdam et Jan van Scorel à Utrecht furent également des peintres habiles, moins accessibles que leurs contemporains flamands aux influences d'au-delà les Alpes, presque toujours pernicieuses aux hommes du Nord. La Hollande, en épousant la cause de la Réforme et en rompant avec Rome, conserva, dans une certaine mesure, son

originalité artistique avant de conquérir son indépendance. Ce fut, il est vrai, au prix de cruels sacrifices; mais elle recut le prix de son courage au XVIII^e siècle, lorsqu'elle donna au monde un héros de l'art, à la fois bien hollandais et bien humain. Rembrandt.

BIBLIOGRAPHIE — L. COUAT, *Leçons pratiques à l'école de l'art*, t. II, Paris, 1901, sur les origines de la Renaissance, l'art bourguignon. Influence de l'art du Nord sur l'Italie; L. COUAT, *Le Musée de Saint-Omer*, 1901; J. GOSMART, *Le Musée de Valenciennes*, t. I, Paris, 1901; L. COUAT, *Le Musée de Valenciennes*, t. II, Paris, 1901.

CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, trad. franç., 2 vol., Bruxelles, 1862-1863 (trad. all. en 1 vol. par A. SPRINGER, Leipzig, 1875); A. MICHELIS, *Histoire de la Peinture flamande*, 2 vol., Paris, 1871-1874; L'ART FLAMAND dans l'ART et le MIEUX de l'ART, Paris, 1877; A. J. WAUTERS, *Le Peintre flamand*, Paris, 1878; C. DEBUSSIS, *L'Art belge et l'Art français*, Douai, 1880; *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, 2 vol., Lille, 1880; A. DUBOIS, *L'Art dans les Flandres avant le XV^e siècle*, Gazette des Beaux-Arts, 1887, t. I, p. 100; L. M. SIEZ, *Le Influence des peintres et de la Renaissance de l'Art dans les Flandres au XV^e siècle*, Paris, 1896, t. I, p. 296-307; M. FRIEDLÄNDER, *Meisterwerke des niederländischen Malers*, Munich, 1897; J. WEALE, *The early painters of the Netherlands*, Burlington Magazine, 1903, t. I, p. 140; H. HYMANS, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, Paris, 1902; R. FRY, *The exhibition of early Flemish art at Bruges*, The Art Magazine, 1902, 108-110; *Revue française*, 1903, t. I, p. 700; G. HEIN, *Catalogue de l'Exposition de Bruges*, Bruges, 1902 et *Revue française*, 1902, t. I, p. 688-689; H. P. SIEZ, *L'Art au renouveau de l'Art par les Maîtres*, Gazette des Beaux-Arts, 1903, t. I, p. 600.

P. DURRIEU, *L'Exposition des Primitifs français* (*Revue de l'Art*, 1904, t. I, p. 82); BOCCHOT, *même sujet*, *Revue des Beaux-Arts*, t. I, n^o 105, 1904; R. FRY, *même sujet*, *Burlington Magazine*, 1904, t. I, p. 170; BOCCHOT, DEBIÈRE, etc., *Exposition des Primitifs flamands au Louvre*, Paris, 1904; R. DE JASSEYAU, *Les Miniatures d'André Beaumereu et de Jacquemont de Hesain*, *Musee d'art*, t. III, p. 700; DEBIÈRE, *Les Heures du duc de Berry*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. I, p. 496; A. DE CHAMPEAUX et P. GOSMART, *Les Arts et le sort du duc de Berry*, Paris, 1894 et *Revue française*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 254 et sur des œuvres de cette école; H. BOCCHOT et S. REINACH, *ibid.*, 1904, t. I, p. 1 et 55; P. DURRIEU, *Les très riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1904; A. DE CHAMPEAUX, *Le Duc de Berry et l'Art italien* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888, II, p. 409; *L'ancienne école de peinture de la Bourgogne*, trad., 1903, t. I, p. 36); A. PIERREUX, *Duques de l'Art en Bourgogne*, Paris, 1904 et *Revue française*, *Revue de l'Art*, 1904, p. 310; A. KERNSTAUZ, *Caran d'Aché*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 121; *L'Art funéraire de la Bourgogne* (*ibid.*, 1901, II, p. 411).

J. HELBIG, *La Sculpture au pays de Liège*, Liège, 1890; *La Peinture au pays de Liège*, Liège, 1903; L. G. GEMEL, *Statuen und Gipsmodelle der Gegenwart*, Bonn, 1891; P. DEBIÈRE, *Les Débutants de Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 1; le Livre d'heures de Turin); L. KÄMMERER, *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld, 1895; W. H. WEALE, *Hubert Van Eyck*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 474; F. WEALE, *Hubert and Jan Van Eyck*, London, 1903; K. VOLL, *Die Werke des Jan van Eyck*, Strasbourg, 1900; W. BODE, *Le Reliquaire de l'Agneau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. I, p. 211; cf. J. SIX, *ibid.*, 1904, t. I, p. 177.

J.-A. WAUTERS, *Rogier van der Weyden*, Bruxelles, 1856; L. MAETERLINCK, *Rogier van der Weyden et les Imagiers de Tournai*, Bruxelles, 1901; *Rogier sculpteur* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 265); M. FRIEDLÄNDER, *Bildnisse des Meisters von Flemalle* (*Jahrbücher des Musées de Berlin*, 1902, p. 17); H. VON TSCHEDI, *Der Meister von Flemalle* (*ibid.*, 1898, p. 8); A. WAUTERS, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1882; J. WEALE, *Le Triptyque d'Hugo van der Goes*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. I, p. 360; W. BODE, *Une Annonciation des Heures d'Hubert van der Goes*, *Leitfaden des Wissens*, 2^e édition, 1903, p. 397; C. DEBUSSIS, *Recherches sur le tableau de Saint Barthélemy sur Sainte Marthe*, Lille, 1892; *L'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, Bruges, 1890; E. VAN EVEN, *Thierry Bouts*, Louvain, 1864; L. KÄMMERER, *Memling*, Bielefeld, 1889; W. H. WEALE, *Hans Memling*, London, 1901 (même sujet en français, Bruges, 1903); F. BOCK, *Memlingstudien*, Düsseldorf, 1900 (cf. *Repertorium*, 1900, p. 416); G. SERVIÈRES, *Le Polyptyque de Memling à Lubec*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 119; W. H. WEALE, *Gerard David*, London, 1895; M. FRIEDLÄNDER, *Geertgen tot S. Jans*, *Jahrbücher des Musées de Berlin*, 1903, p. 631; C. BENOIT, *La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem* (*Monum. Piot.*, t. IX, p. 73); H. HYMANS, *Quentin Matsys*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. D; C. BENOIT, *Jean Mostaert* (*ibid.*, 1899, t. I, p. 265); M. GOSMART, *Jean Gossart de Maubeuge*, Lille, 1903; A. WAUTERS, *Bernard van Orley*, Paris, 1893; H. DOLLMAYR, *Hieronymus Bosch* (*Jahrbücher des Musées de Vienne*, 1898, p. 284); L. MAETERLINCK, *Une Œuvre inconnue de Jérôme Bosch*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 681; H. HYMANS, *Breughel le Vieux* (*ibid.*, 1890, t. I, p. 361).

1. J'ai fait, dans la leçon qui précède, d'assez nombreux emprunts à ces articles.

VINGTIÈME LEÇON

LA RENAISSANCE ALLEMANDE

L'ART italien rêva de beauté et réalisa son rêve. L'art flamand s'éprit de vérité et s'égala presque à la nature. L'art allemand n'atteignit que rarement à la beauté et à la vérité; mais il sut exprimer, avec une fidélité souvent brutale, le caractère du peuple allemand à la veille et au lendemain de la Réforme.



FIG. 266. — STEPHAN LOCHNER: L'ADORATION DES ROIS MAGES.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.
WORMANN, *Maîtres*, t. II. Seemann, éditeur.

La première école de peinture allemande dont nous ayons quelque connaissance fleurit à Prague, vers 1360, sous le règne de l'empereur Charles IV, qui appela d'Italie en Bohême le peintre modénais Tommaso. Un peu plus tard, en 1360, nous trouvons à Cologne un maître Wilhelm, vanté par les chroniques du temps. Après Wilhelm y parut Stephan Lochner, originaire des environs de Constance, qui acheva vers 1435, du vivant de Jean van Eyck, l'œuvre la plus importante de la peinture allemande au moyen âge, le fameux tableau du Dôme de Cologne, représentant *L'Adoration des Mages* (fig. 266). Lochner a été appelé le Fra Angelico allemand: sa peinture est sentimentale, dévote, souriante; ses personnages sont des enfants joufflus et roses qui sont bien



FIG. 394. — L'ÉCOLE DE COLOGNE. (MAYEUR 101 DE L'ÉGLISE DE SAINT-BARTHELEMY). SAINTE COLOMBA ET LE SACRÉ ANTOINE. (Musée d'Art et d'Archéologie)

sages et vont régulièrement à l'église. En 1465, les Van Eyck étaient déjà célèbres, mais le tableau du Dôme ne révèle aucune trace de leur influence; l'art de Lochner dérive des manuscrits à enluminures, probablement de ceux des artistes flamands qui travaillaient, vers la fin du XIV^e siècle, en Flandre, en Bourgogne et à Paris.



FIG. 395. — VITTEL SCOTT. LA SALUTATION ANGÉLIQUE. ÉGLISE DE SAINT-LAURENT A NUREMBERG.

Une tendance nouvelle, réaliste, se fit jour, vers 1460, dans la nombreuse série des tableaux de Cologne. Il est possible qu'un élève de Bouts y ait fondé une école qui prospéra. Désormais, tout en restant bien allemande par ses défauts, l'école de Cologne, qui se prolonge jusqu'au milieu du XVII^e siècle, n'est qu'une branche rhénane de l'art flamand. Les deux maîtres qui y furent le plus imités sont Bouts et Van der Weyden. De ce dernier s'inspira le grand artiste encore inconnu auquel on doit le magnifique tableau colonais du Louvre, *la Descente de la Croix*; on l'appelle, d'après une de ses œuvres conservées à Munich, *le Maître de l'autel de Saint-Barthélemy* (fig. 394). En général, dans cette

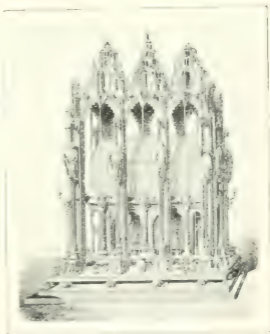


FIG. 396. — PIERRE VESCHER. LE TORRENT DE SAINT-SÉBASTIEN. ÉGLISE DE SAINT-SÉBASTIEN A NUREMBERG. (Musée d'Art et d'Archéologie)

école si riche en peintures, les noms sont rares : on dit *le Maître de la Passion de Lyversberg* (ancien propriétaire d'une suite de tableaux : *le Maître de la Vie de la Vierge, de la Sainte Famille (heilige Sippe)*), etc.

Ce n'est pas seulement à Cologne, mais dans tous les pays allemands que la peinture s'inspira de l'art de la Flandre. Mais les conditions politiques et sociales en Allemagne n'étaient pas propices à la floraison d'un art délicat. Il n'y avait pas, comme en Flandre ou en Italie, de riches Mécènes : le pays était encore arriéré, les mœurs grossières. Un grand nombre de petits princes, civils ou ecclésiastiques, commandaient des tableaux et voulaient être servis sans retard ; les peintres, aidés de leurs élèves, travaillaient trop et trop vite. Ils imitèrent les couleurs brillantes des Flamands, mais sans atteindre à leur finesse de touche : la coloration



Fig. 27. — M. SCHONGAUER.
LA VIERGE ET L'ENFANT
DANS UN LUISON DE JOSÈPH.
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

des tableaux allemands est crue, souvent lourde. Au lieu de



Fig. 28. — ALBRECHT DÜRER.
PORTRAIT DE L'ARTISTE.
Musée de Munich.
Cliché Hartung & M... ..



Fig. 29. — A. DÜRER.
PORTRAIT D'OSWALD KRELL.
Musée de Munich.

des tableaux allemands est crue, souvent lourde. Au lieu de

navrages, ils continuèrent long-temps à employer des tons d'or, plus séduisants pour des esprits-muets et plus faciles à exécuter: aussi la perspective aérienne tarda-t-elle à se développer. Mais ce qui manqua surtout aux Allemands du xv^e siècle et même du xvi^e, c'est le goût, le talent de choisir. Leurs compositions sont encombrées de figures: ces figures sont souvent burlesques et grimaçantes: au lieu de la beauté et de la force, on trouve tantôt une fadeur insipide, tantôt une tension pénible du style, une affectation presque ridicule dans les attitudes et dans les gestes. C'est un art de paysans-dévots, à la fois sentimental et grossier, qui séduit d'abord par sa naïveté et par sa verve, mais fati-



FIG. 394. — ALBERT DÜRER.
 PORTRAIT DE JEROME HOLZSCHUHN.
 Musée de Berlin.
 (Cité de Haut-laing, 2^e édition.)

gue bientôt par sa vulgarité mièvre ou tapageuse. Une peinture allemande, comparée à une peinture flamande ou italienne de la même époque, semble l'œuvre d'un rustre à côté de celle d'un fin lettré. Mais le rustre est un brave homme qui fait de son mieux: une des qualités de cette peinture inférieure, c'est sa probité.



FIG. 395. — ALBERT DÜRER.
 LES QUATRE ENSEMBLISTES.
 (Musée de Berlin.)

L'art allemand par excellence était la sculpture en bois. Elle resta toute gothique, continuant, avec une grande habileté et une saine vigueur, la tradition des imagiers réalistes du xiv^e siècle. Les plus illustres représentants de cet art sont Adam Krafft et Veit Stoss de Nuremberg, morts, le premier en 1507, le second en 1533 (fig. 395). Ils influèrent sur la peinture de leur temps plutôt qu'ils n'en subirent l'influence. C'est eux qui maintinrent si longtemps en Allemagne la mode des draperies cassées, aux

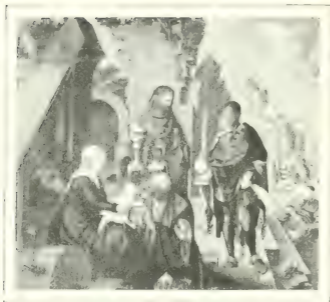


FIG. 392. — A. DÜRER.
L'ASSOCIATION DES ROIS MAGES.
Musée de Munich à D'ave.

Vischer, mort en 1529, traduit dans le métal les conceptions et les types des sculpteurs en bois (fig. 396).

Après l'école de peinture de Cologne, la première à se développer fut celle de Souabe, dont le grand maître est Martin Schongauer de Colmar (1450-1491). Martin derive de Rogier, mais avec une pointe de sentimentalisme toute germanique. Comme beaucoup de peintres allemands, qui devaient fournir des images aux pauvres aussi bien qu'aux riches, il fut graveur sur bois et sur cuivre: ses gravures, d'un trait énergique et senti, sont supérieures à ses tableaux, dont le meilleur est *la Vierge aux Roses* de Colmar (fig. 397). A Schongauer se rattache Zeitblom d'Ulm, mort en 1517, peintre profondément religieux et séduisant malgré ses incorrections.

L'école d'Augsbourg se développa à côté de celles de Colmar et d'Ulm. Son meilleur peintre est Burgkmair, élève de Schongauer, qui alla à Venise en 1508 et se fixa à Augsbourg, où l'on conserve

plus profonds et inutilement multipliés, le style anguleux, le goût des compositions encombrées. Mais les types de vieillards créés par Krafft, ceux de femmes créés par Stoss, sont parmi les plus expressifs de la sculpture, et leurs compositions touffues sont imprégnées d'un sentiment de piété qui fait paraître presque frivoles et mondaines celles des Italiens.

L'école de Nuremberg eut encore des sculpteurs en bronze, les Vischer, dont le meilleur, Pierre



FIG. 403. — A. DÜRER.
LE REPOS EN EGYPTE.
GRAVURE.
Musée des Beaux-Arts.

presque toutes ses œuvres. Un autre maître d'Augsbourg, d'une verve puissante et souvent vulgaire, est Holbein le Vieux, père du grand Holbein, qui, dans ses derniers tableaux, semble rompre avec le style gothique et préparer l'émancipation de l'art que devait consommer son illustre fils.

Nuremberg, siège d'une riche bourgeoisie, fut, vers l'an 1500, la Florence de l'Allemagne, mais une Florence rude, plus éprise d'expression que de beauté. La sculpture sur bois y produisit des chefs-d'œuvre. Le chef de l'école de peinture fut Michel Wohlgemuth, né en 1434, artiste fécond, mais médiocre, dont le grand titre est d'avoir été le maître de Dürer.

La première moitié du XVI^e siècle vit fleurir en Allemagne deux peintres de génie et un peintre très richement doué, Albert Dürer, Hans Holbein et Lucas Cranach.

Dürer (1471-1528) fut un penseur autant qu'un artiste et mérite de figurer à ce titre, dans l'histoire de l'art, à côté de Léonard de Vinci et de Michel-Ange (fig. 308). Les Italiens disaient qu'il aurait été leur plus grand peintre s'il avait pu vivre à Rome ou à Florence. Né à Nuremberg, il apprit d'abord le métier d'orfèvre qu'exerçait son père, et entra en 1486 dans l'atelier de Wohlgemuth. En 1490, il se rendit à Colmar, à Bâle, à Venise, où il subit l'influence de Mantegna et de Bellini. En 1497, il fonda un atelier à Nuremberg et adopta son fameux monogramme, un A sous un D.



FIG. 307. — H. H. HOLBEIN LE JEUNE.
L'ADORATION DES MAGES.
Musée de Berlin.
(Cliché H. Haubstadt, 1927, coll. 11.)



FIG. 308. — A. DÜRER.
LA NAISSANCE DE SAINT JEAN.

Musée de Vienne. (Cliché H. Haubstadt, 1927, coll. 11.)

Des cette époque, il peignit des portraits admirables, comme celui d'Oswald Krell à Munich (fig. 399). En 1505, il revint à Venise,



FIG. 400. — H. HOLBEIN.
LA VIERGE AVEC LA FAMILLE
DU BOURGMESTRE JACOB MEYFER.
Ouvrage exécuté de 1504 à 1505.
Musée de la ville de Munich.

pour ne retourner à Nuremberg qu'en 1507. C'est alors que commence sa grande et féconde activité, non seulement artistique, mais littéraire et intellectuelle, car Nuremberg était devenu un centre de l'humanisme, et Dürer était l'ami et le peintre des humanistes. En 1521, il visita les Pays-Bas et y fut reçu avec de grands honneurs : c'est après son retour de ce dernier voyage qu'il peignit ses chefs-d'œuvre, certainement inspirés des Van Eyck, le portrait de Holzschuher à Berlin (fig. 400) et les *Quatre Évangélistes* à Munich (fig. 401). Cette dernière peinture, la plus grandiose de l'école allemande, « création de types surhumains, suprême effort vers la simplicité et la grandeur »¹,

semble témoigner des sympathies de l'artiste pour la Réforme, qui en appelait aux évangélistes pour ramener le christianisme dans son ancienne voie.

L'architecture des églises, en Allemagne, ne se prêtait pas à la peinture murale : Dürer n'a jamais peint sur un mur. On a de lui une quarantaine de tableaux de chevalet et de portraits : le plus beau de ses tableaux est l'*Adoration des Mages* à Florence (fig. 402), œuvre énergique, fortement pensée, mais toute germanique par son dédain de l'élégance. Quand Dürer imita l'antique, à l'exemple des maîtres italiens, il fit des choses presque risibles, comme sa *Lucrèce* de Munich. En général, les Allemands, plus encore que



FIG. 401. — HANS HOLBEIN.
PORTRAIT D'ERASME.
Musée de la ville de

1. MAURY, *Hans Holbein le Jeune*, *Beaux-Arts*, t. 1, p. 103.

les Flamands, étaient incapables de dessiner des figures nues; tantôt ils tombaient dans un réalisme grossier; tantôt ils deman-



Fig. 287. — **LUCAS CRANACH.**
LE CHRIST DE LA CHARITÉ.



Fig. 288. — **LUCAS CRANACH.**
PORTRAIT DE VIEILLARD.

raient des types d'emprunt par la raideur et la sécheresse de l'exécution.

Mais là où Durer est supérieur aux Italiens et l'égal des plus grands génies de tous les temps, c'est dans la gravure.

Des compositions comme *le Repos en Égypte* (fig. 408), *Saint Jérôme dans sa cellule*, *la Mélancolie*, *le Chevalier et la Mort*, attestent une profondeur de pensée, un lyrisme contenu, en même temps qu'une science de la forme dont seuls Léonard et Michel-Ange étaient capables. A une époque où le goût classique régnait sans partage, Goethe écrivait avec raison : « Quand on connaît



Fig. 289. — **LUCAS CRANACH.**
HERCULE ET L'OMPHALE.

Musée de Brunswick. — Coll. de Brunswick et Munich.

le fond de Durer, on se persuade que pour la vérité, l'élevation et même la grâce, il n'a d'égaux que les tout premiers des Italiens. »

Parmi les élèves de Dürer, qui travaillèrent à Nuremberg et à Ratisbonne, deux surtout firent preuve d'un remarquable talent : Hans de Kulmbach (fig. 404) et Albrecht Aldorfer (fig. 405).

Holbein (1497-1543), le second des grands maîtres de la Renaissance allemande, était le fils du peintre d'Augsbourg dont nous avons parlé. Comme Dürer, mais plus encore que lui, il voyagea; on le trouve en 1515 à Bâle, puis en Angleterre, sous le règne de Henri VIII, où il peignit le roi, sa famille, ses ministres et plusieurs membres de l'aristocratie anglaise. Holbein ne ressemble en rien à Dürer.

Il est le seul grand artiste allemand sur lequel l'idéalisme ait eu prise. Sa manière n'a plus rien de gothique; il ignore la dévotion et l'ascétisme; son fonds d'éducation germanique se tempère d'une élégance et d'une réserve qui font de lui le plus français plutôt que le plus italien des Allemands. De ses grands tableaux, un seul est un chef-d'œuvre : c'est la *Vierge de Darmstadt* (fig. 406), dont il existe une copie hollandaise à Dresde, plus suave, mais moins expressive que l'original. Dans cette peinture, chose nouvelle en Allemagne, le caractère se concilie avec la beauté. Nous ne connaissons plus que par des esquisses ou des copies partielles les importantes compositions peintes par Holbein sur des murs à Bâle : son grand titre de gloire, aux yeux des modernes, est l'ensemble de ses portraits et de ses gravures. Le Louvre possède le plus beau peut-être de ses portraits, celui d'Érasme



FIG. 411. — HANS AMBERG.
PORTRAIT D'HOMME.
Musée de Brno, en République tchèque.
Cliché Brno, musée de Brno.



FIG. 412. — LUCAS CRANACH LE JEUNE.
LE JUGEMENT DE PARIS.
Musée de Karlsruhe, en République fédérale d'Allemagne.

fig. 407, égal à ceux de Dürer par la sûreté de la touche, supérieur par la liberté du pinceau. Il faudrait les citer tous: contentons-nous de rappeler ici ceux d'Amerbach, de la femme et des enfants du peintre, au Musée de Bâle, du négociant George Gisze à Berlin. Ses gravures n'ont pas la profondeur de celles de Dürer, mais charment par l'esprit et l'invention. L'influence de Holbein s'étendit au loin, sur la Hollande et la France: un de ses imitateurs à Augsbourg, Amberger, fut un portraitiste vigoureux et pénétrant (fig. 411).

Lucas Cranach (1472-1553), fondateur de l'école saxonne, était un tout autre homme que les précédents. Bien qu'ami intime du prince électeur de Saxe, lié avec Luther et Mélanchton, dont il a peint les portraits, il n'avait rien d'un penseur ni d'un raffiné. Le fond de son talent est la rusticité allemande, frottée de littérature et de mythologie, éprise d'élégance, mais à la façon d'un paysan parvenu. Son



FIG. 407. — BALDUNG GRIEN.
LA NAISSANCE.
Musée de Francfort.
Collection Beaumont et Martel.



FIG. 411. — JOOS VAN CLEVE.
LA MORT DE LA VIERGE.

Musée de Munich. *Collection Beaumont et Martel.*

savoir, qui se manifeste dans de beaux portraits, paraît ailleurs un peu mince, d'autant plus qu'il produisait beaucoup et signait de son monogramme (le dragon) nombre de tableaux exécutés par des aides. Son type de femme est tout à fait particulier, avec un front énorme et des yeux obliques de Chinoise. A la différence de Dürer et de Holbein, il représente très volontiers le nu, non seulement Adam et Ève, que tous les peintres

figuraient, mais les divinités de la fable (fig. 412). Rien n'est plus risible que ces nudités de Cranach, souvent affublées, comme la *Venus* du Louvre, d'un grand chapeau de velours rouge. Sa peinture, uniforme et sèche, a quelque chose de ligneux, comme son dessin: il est d'autant plus allemand qu'il fait plus songer à l'art national, la sculpture en bois. Parfois, surtout dans ses anges, il rappelle beaucoup Perugin, dont il a dû connaître quelques tableaux. Cranach est le plus amusant des peintres, non seulement parce qu'il cherche à amuser, mais parce que sa naïveté



Fig. 409. — B. BELYN.
L'HOMME A L'ŒUFE.
Musée de Francfort.
A. D. — Musée de Munich.

et son faux goût de l'élégance amusent souvent le spectateur à ses dépens (fig. 408, 410). Il a d'ailleurs peint quelques portraits réalistes qui prennent rang parmi les chefs-d'œuvre de l'école (fig. 407). Comme graveur, il est inférieur à Dürer et à Holbein, mais plus populaire et « bon enfant ». Son fils, Lucas le Jeune, continua son art, on dirait presque son industrie, et inonda l'Allemagne de tableaux trop rapidement exécutés.

L'école d'Alsace produisit, au xv^e siècle, un artiste éminent. Mathias Grünewald, le premier Allemand qui ait employé la couleur non pas en enlumineur, mais en peintre. Il eut peut-être pour élève Hans Baldung Grien, qui travailla à Strasbourg et fut influencé par Dürer: ce fut un dessinateur nerveux et un très bon coloriste (fig. 413). L'école de Cologne tomba de plus en plus sous la dépendance des Pays-Bas et de l'Italie. Un peintre trop fécond, déjà imprégné d'italianisme, qu'on a nommé, jusqu'en 1877, le Peintre de *la Mort de la Vierge*, s'est révélé dernièrement sous le nom de Joos von Cleve, né à Anvers et mort en 1540 (fig. 414). Cet artiste distingué, qui travailla probablement à Cologne, eut pour élève le dernier peintre remarquable de cette ville, le portraitiste Barthélemy Bruyn (fig. 415). Mais, dès la seconde moitié du xv^e siècle, on peut dire que l'art allemand est mort, étouffé d'une part par l'imitation italienne, qui ne produit que des œuvres médiocres et sans caractère, victime d'autre part des guerres religieuses qui dévasterent l'Allemagne et y firent reculer

l'art allemand est mort, étouffé d'une part par l'imitation italienne, qui ne produit que des œuvres médiocres et sans caractère, victime d'autre part des guerres religieuses qui dévasterent l'Allemagne et y firent reculer

la civilisation de plus d'un siècle. Quand l'orage se dissipa, le pays était appauvri, la tradition nationale interrompue. L'art italien et l'art français régnèrent sans partage; puis, ce fut le tour de l'académisme, du néo-hellénisme, du raphaélisme, de l'impressionnisme. Aujourd'hui encore, bien qu'elle compte de grands artistes, l'Allemagne ne possède pas d'art à elle, et le culte qu'on y professe pour les vieux maîtres nationaux a quelque chose d'un regret et même d'un remords.

— 1899 (1898) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1898. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1898. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1898. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1898. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1898. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1898.

— 1900 (1899) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1899. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1899. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1899. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1899. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1899.

— 1901 (1900) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1900. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1900. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1900. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1900. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1900.

— 1902 (1901) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1901. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1901. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1901. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1901. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1901.

— 1903 (1902) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1902. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1902. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1902. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1902. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1902.

— 1904 (1903) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1903. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1903. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1903. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1903. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1903.

— 1905 (1904) — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Dresden: 2. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1904. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1904. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1904. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1904. — *Die Kunstgeschichte des Mittelalters*, von Max Sauerbeck-Walldorf, — Berlin: 1904.

LA DÉCADENCE ITALIENNE ET L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Le mot de *décadence*, appliqué à l'art, ne doit pas être pris à la lettre. L'art ne décline jamais pour revenir à son point de départ: ainsi les Bolognais ne ressemblent en rien aux Giottesques, mais se distinguent d'eux plus que des Florentins de l'âge d'or. En réalité, l'évolution se poursuit toujours, alors même que les artistes croient imiter servilement leurs devanciers.

Mais il arrive que les œuvres d'art d'un pays ou d'une époque méritent plutôt d'éveiller la curiosité que l'admiration. C'est le cas de celles que les Italiens ont produites, en dehors de Venise, depuis la mort de Michel-Ange jusqu'à nos jours. Les exceptions, dont nous signalerons quelques-unes, n'empêchent pas que l'on puisse parler, depuis trois siècles, d'une décadence ou d'une déchéance de l'art italien: mais ce n'est ni une régression, ni une stagnation.



FIG. 106. — ANNIBALE CARRACCI.
NEFENE ET AMBRIGHELLE. PALAIS FARNÈSE A ROME.
WORMANS: *Galéria*, t. III. Szemann, éditeur.

Diverses causes ont été assignées à ce phénomène attristant. Les uns font valoir la perte des libertés de l'Italie, écrasée d'abord sous la botte de l'Espagne, puis sous celle de l'Autriche: d'autres allèguent la Contre-reforme (1545), qui fit prévaloir une religion trop préoccupée d'éblouir et d'émouvoir. Il est certain que l'art italien du xvii^e siècle vise à l'effet, qu'il représente volontiers le ravissement et l'extase, les effusions de la sentimentalité, les tortures physiques des martyrs. On y voit paraître et se multiplier des motifs nouveaux, comme ceux du Christ et de la Vierge peints à mi-corps, les yeux levés douloureusement vers le ciel, *ex voto* d'une piété vaporeuse et malade que le xv^e siècle n'avait pas connus. A la place des Venus de Titien et de Giorgione, ou

même des Grâces et de la Galatée de Raphael. L'art reproduit à satiété le type de la Madeleine pénitente, dont Morelli disait que



FIG. 37. — DOMINGUEN.
DISTRIBUTION DE LA COMMUNION
A SAINT-JÉROME.
Musée des Vaticans
(Collection de l'Institut de France)



FIG. 38. — GUIDO RENI.
JÉSUS-CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES.
Musée de Brégence
(Collection de l'Institut de France)

« c'était la Vénus vénitienne traduite en style jésuite ». Il y a là un mélange déplaisant de sensualité et de dévotion.

Assurément, ce qu'on appelle, en architecture surtout, le style jésuite, eut une influence fâcheuse dans le domaine de la peinture

et de la sculpture: mais pourquoi ce style, qui fut celui de Rubens, a-t-il produit des chefs-d'œuvre en Flandre et non en Italie? Ici intervient un autre motif de la décadence de l'art, qui est l'admiration légitime, mais stupéfiante, provoquée par les grands maîtres de la Renaissance.



FIG. 39. — GUIDO RENI. L'ADORATION
DES ROIS MAGES. *Musée de Rome*

On croyait qu'ils avaient tout dit à la perfection: les artistes étudieront les chefs-d'œuvre du passé plus que la nature, et, dans cette étude, acquièrent une facilité un peu mécanique dont ils abusèrent. De tout temps, il est vrai, les artistes se sont inspirés de



FIG. 420. — GHISLINI.
SAINTE MADELEINE. SPOLÉTI.
(Mus. Vatican.)

leurs maîtres : mais, du moins, pour la plupart, ces maîtres étaient vivants ; à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle, on prend pour maîtres, souvent à titre exclusif, des morts, Raphaël, Michel-Ange, Titien, Corrège, ou des morts plus anciens encore, les auteurs des statues et des bas-reliefs antiques. A Rome, au XV^e siècle, ces œuvres étaient relativement rares ; au XVI^e siècle, grâce aux fouilles pratiquées un peu partout, elles se multiplièrent rapidement et l'on vit naître les premiers Musées à Rome et à Florence. Ainsi, bien des tyrannies à la fois pesèrent sur l'art italien : celle de l'étranger, celle de la Contre-réforme, celle des génies de la Renaissance, celle de l'antique. Et pourtant, comme nous allons le voir, cet art fut vivant et novateur ; il poussa, en Espagne et en France, des rameaux féconds dont on peut dire que la floraison dure encore. Une promenade au Musée du Luxembourg suffit à convaincre que les Romains de l'Empire et les Bolognais du XVII^e siècle ont été plus écoutés, dans la France du XVI^e, que les Grecs de Phidias et les Florentins de Botticelli.

Après la mort de Michel-Ange (1564), commence une première période d'imitation désordonnée, celle des *manieristes*, qui dure jusqu'à la fin du siècle. Un peintre d'Anvers, Denis Calvaert, vint fonder une école à Bologne, qui fut dès lors, vers 1575, ce qu'avaient été Florence et Rome, le centre le plus actif de l'art italien. C'est là que Louis Carrache, né à Bologne en 1515, ouvrit, avec ses cousins Augustin et Annibal, une Académie dite des « acheminés » (*incamminati*), rivale de celle de Calvaert et qui fut le séminaire de l'art du XVII^e siècle. A la place de l'imita-



FIG. 421. — CARAVAGE.
LA MISE AU TOMBEAU DU CHRIST.
Musée du Vatican.
(WERMANN, *Malerei*, t. III.
Seemann, éditeur.)

tion de Michel-Ange et de Corrège. Carrache enseigna l'éclectisme: il fallait prendre à chaque école, à chaque peintre, ce qu'il avait de meilleur, de manière à s'élever au-dessus des maîtres par la réunion de leurs qualités. La pratique des Carrache valait mieux que leur théorie. Les fresques dont Annibal décora, pendant huit ans, le palais Farnèse à Rome ont d'incontestables qualités de grâce et d'invention (fig. 416). L'influence dominante, dans cette école, était celle de Raphaël et de Michel-Ange pour le dessin et la composition, de Titien et de Corrège pour le coloris — modèles qui ne sont pas assez disparates pour ne pouvoir être imités simultanément.

De l'école des Carrache sortirent des peintres autrefois très célèbres, aujourd'hui un peu trop dépréciés. Albane (1578-1660),



FIG. 422. — TIEPOLO.
LA MORT DE LA VIERGE.
Musée de Louvre (Globe, No 147).

qu'on appelait l'*Anacréon de la peinture*, Dominiquin (1581-1641), qu'on égalait à Raphaël, Guido Reni (1574-1642), qui fut un décorateur fécond et spirituel. Ces artistes, auxquels il faut ajouter Guerchin (1591-1666), influencé comme eux par les Carrache, sont les principaux représentants de l'école bolonaise, dont toutes les villes d'Italie et tous les Musées de l'Europe possèdent des tableaux (fig. 417-420).

Le chef-d'œuvre de Dominiquin, *la Dernière Communion de saint Jérôme*, au Vatican, peut donner une idée générale du style des Bolognais (fig. 417). C'est une œuvre académique et éclectique, où l'imitation de Raphaël et de Michel-Ange est sensible, qui ne témoigne ni d'une vision originale, ni d'une pensée profonde, mais où il y a de la science réelle



FIG. 417. — TIEPOLO.
BÉNÉDICTIN ET LE DÉMON.
Musée de Louvre (Globe, No 147).

et un sentiment de la composition que la plupart des prédéces-

seurs de Raphaël ont ignoré. De même, la célèbre peinture de Guido Reni, *l'Aurore*, au palais Rospigliosi à Rome (1609), bien que d'une couleur un peu criarde dans sa clarté et d'un dessin trop facile, est une des grandes œuvres de la peinture décorative (fig. 419). Guido Reni a encore créé des types du Christ, de la Vierge et de sainte Madeleine, auxquels on peut reprocher une certaine vulgarité sentimentale, mais dont le prodigieux succès atteste qu'ils répondaient — ce qui n'est pas un mince mérite — à l'idéal religieux de son temps (fig. 418).

L'académisme des éclectiques ne tarda pas à provoquer une réaction. Un gâcheur de plâtre, mais puissamment doué. Cara-



FIG. 419. — RUBENS.
L'ADORATION DES BERGERS.
Musée du Louvre — Musée Napoléon

homme sans éducation artistique, vint enseigner le retour à la nature, non pas à la nature souriante et sereine, mais à la brutalité et à la laideur. Peignant dans un atelier sombre, éclairé dans le haut par un soupirail, il obtint des effets de couleur et de relief saisissants, qui étaient nouveaux pour les Italiens. Si l'éclairage de ses tableaux est factice, ses types sont ceux de la rue et même de la prison: Caravage est le premier Italien qui ait renoncé de parti pris à l'idéalisme (fig. 421, 422). Il fut, en cela, le Manet de son temps: mais, étant de son temps, il ressembla plus qu'il ne le pensait aux Carrache. On éprouve cependant comme un sentiment de respect devant son chef-d'œuvre, *la Mort de la Vierge*, au Louvre (fig. 422): il fallait vraiment le courage d'un initiateur



FIG. 421. — MORONI.
VIERGE ET ENFANT.
Collection Banco Liscio à Modène



FIG. 426. — G. BERNINI.
 SAINTE THÉRÈSE
 ÉPAPPEE PAR L'AMOUR DIVIN.
 ÉGLISE SAINTE-MARIE-DE-LA-VICTOIRE
 A ROME.
 (Cf. *John Anderson's Rome*.)



FIG. 427. — CHI. ALFEI.
 JUDITH
 PORTANT LA TÊTE D'HOLOFERNE.
 PALAIS PITTI A FLORENCE.
 (WERMANN, *Malerei*, t. III.
 Seemann, éditeur.)



FIG. 428. — G. SASSOFERRATO.
 LA MADONE AU ROSAIRE.
 ÉGLISE DE SAINTE-SABINE A ROME.
 (Cf. *John Anderson's Rome*.)



FIG. 429. — CAMILLO DONATI.
 SAINTE CÉCILE.
 PALAIS PITTI A FLORENCE.
 (WERMANN, *Malerei*, t. III.
 Seemann, éditeur.)



FIG. 106. — ZURBARAN.
MONSIEUR EN PEIGEE.
Musée National de Londres.

pour jeter un pareil défi de naturalisme à la face des caudataires de Raphaël. Outre les sujets de sainteté, Caravage a figuré volontiers des épisodes violents de la vie réelle, meurtres, rixes, scènes de taverne, aventures de bohémiens et de vagabonds.

Les Carrachistes maudirent Caravage, mais ils finirent presque tous par subir son influence: Guerchin se fit son disciple et Guido Reni l'imita au point de renoncer à sa couleur crue et claire pour peindre des figures comme au fond d'une cave. Aujourd'hui encore, les sectateurs de Caravage sont plus nombreux de beaucoup que ceux de Raphaël: c'est contre cette tradition vivace qu'a réagi, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la manière de peindre en pleine lumière, appelée, d'un mot barbare, le *pleinairisme*.

Des Carrache et de Caravage procède encore un décorateur plein de verve, Pierre de Cortone (1596-1669), qui eut pour élève à Rome un peintre doué, mais comme lui d'une facilité excessive, Luca Giordano, dit *Fa presto* (fait vite), auteur de nombreux ouvrages conservés à Naples et à Madrid. L'école des *Cortonistes* a couvert les églises et les palais de l'Italie de peintures rapidement exécutées, tapageuses, et dont le *brío*, pour parler comme les Italiens, ne compense pas toujours la vulgarité et l'incorrection.

Après Bologne, Naples et Gênes virent grandir des écoles qui dominèrent dans la seconde moitié du XVII^e siècle. A Naples travailla le plus grand paysagiste et peintre de batailles de l'Italie, Salvator Rosa (1615-1673), dont la manière fuligineuse et heurtée se rattache à celle de Caravage. Naples produisit le plus grand sculpteur italien du XVII^e



FIG. 111. — VELASQUEZ.
LE CHRIST EN CROIX.
Musée de Madrid.
Collection Louvre à Madrid.

siècle. Bernini (1598-1680), qui fut attiré à Paris par Louis XIV et exerça à Rome, grâce à la faveur de plusieurs papes, une sorte de dictature artistique (fig. 425, 476). Ses contemporains le croyaient un nouveau Michel-Ange; c'est, en réalité, le Rubens de la sculpture, le représentant par excellence du style jésuite. Mais l'abus des gestes pathétiques, des expressions exaltées, des draperies flottantes, des ornements inutiles, tous ces défauts n'empêchent pas la sculpture de Bernini d'être celle d'un artiste merveilleusement doué, connaissant à fond toutes les ressources de son art, tous les travers intellectuels de son temps, et se servant des uns pour flatter les autres.



FIG. 476. — VLASOVITZ.
LE PRINCE BALTHAZAR CHEVALIER.
(Musée de Madrid.)

L'école romaine traîna, au XVIII^e siècle, une existence sans

gloire. Son meilleur artiste, Sassoferrato (1665-1685), imita assez heureusement la manière florentine de Raphaël et peignit des toiles sentimentales, dans un ton argenté qui ne manque pas de charme. Son chef-d'œuvre, *la Madone au Rosaire* (fig. 425), récemment volé à l'église Sainte-Sabine de Rome, a pu être recouvert par la police italienne et remis en place. Même un chef-d'œuvre de Sassoferrato n'avait pas immédiatement trouvé acquéreur.

À Florence, les deux Allori, Alexandre et Christophe, montrèrent de vraies qualités de peintres: la *Judith* de Christophe (vers 1600) est un beau



FIG. 475. — VLASOVITZ. LES MUSES.
(Musée de Madrid.)

moreau académique, que Musset citait comme une des peintures

capitales de l'Italie (fig. 427). Mais là déjà l'on voit paraître, à la

place des âpres élégances d'autrefois, un goût déplorable pour le fondu et le noyé, pour les couleurs molles et sirupeuses. Le représentant le plus populaire de cette tendance fut Carlo Dolci (1610-1686), dont le Louvre a la bonne fortune de ne point posséder de tableaux, mais qu'on rencontre souvent dans les Musées d'Angleterre et d'Allemagne, peintre de demi-figures cirieuses, bleutées, blaireautées, qui marquent le passage



FIG. 427. — VELASQUEZ.
APOLLON, ASCLÉPIADE ET LA FORGE DE VULCAIN.
WOLFFMANN. *Maîtres, t. III*
SCHEIDT, éditeur.

entre les aménités de Corrège et nos

images de piété les plus

éceeurantes (fig. 429).
Un peintre de Valence, Ribera (1588-1652), arriva tout jeune en Italie, s'éprit de Caravage, alla copier Corrège à Parme et devint chef d'école à Naples. Philippe IV, roi d'Espagne, le prit sous sa protection. Par lui, le style de Caravage pénétra en Espagne, où il trouva un terrain très propice et n'a pas cessé d'exercer son influence. Ribera fut un véritable artiste et un véritable Espagnol. « Par le choix des sujets et encore plus par leur interprétation, il est toujours d'un réalisme intense qui, dans l'exécution, dans l'expression de la forme, touche parfois à une sorte de férocité instinctive. Il se complait dans la représentation des supplices, des martyres. Les mendiants, les vieillards aux rides profondes, sont ses modèles de prédilection¹. » C'est à



FIG. 428. — MELILLO.
VIERGE ET ENFANT.
PONS, 100, R. FLORENCE.

1. BONNARD, *Les Maîtres de l'Art Moderne*, t. I, p. 100.

L'inspiration de Caravage que Ribera doit son éclairage violent : mais ses types sont plus nobles et son dessin meilleur. D'autres fois, il se rapproche de Caravage, comme dans la belle *Adoration des Bergers* qui est au Louvre (fig. 424). C'est surtout par l'entremise de Ribera que la manière de Caravage s'est continuée dans l'art moderne : de nos jours, en France, il a eu nombre de disciples et un imitateur très habile, Théodule Ribot.

L'art espagnol avait naturellement des tendances ascétiques et monacales. En plein xvi^e siècle, un retardataire de talent, Morales, surnomme *le Divin*, y peignait encore des Vierges émaciées, des Christ inspirés de Van der Weyden (fig. 425). Toutefois, vers la même époque, les influences de la Renaissance italienne s'implantèrent



FIG. 425. — MORALES.
L'ASSOMMOIR DE LA VIERGE.
Musée de Madrid. (Collection de l'État.)



FIG. 424. — MORALES.
SAINTE ELIZABETH ET LE CHRIST-ENFANT.
Musée de Madrid.

à Séville, dont l'école devint le centre de l'art espagnol. Là aussi, le classicisme éclectique provoqua une réaction. Vers 1620, Herrera le Vieux donna l'exemple d'un naturalisme fougueux et brutal, servi par une largeur de touche étonnante (on prétend qu'il ne peignait pas avec des pinceaux, mais avec des jones). Le plus doué de ses successeurs, Zurbaran, né en 1588, a été appelé le Caravage de l'Espagne. C'est, par excellence, un peintre de scènes religieuses, de moines extatiques et visionnaires. Le *Dominicain agenouillé*, à la Galerie Nationale de Londres, est une peinture qu'on n'admire pas sans angoisse et qu'on n'oublie pas après l'avoir admirée (fig. 430).

Un contemporain de Zurbaran à Séville, Montañez, fut le maître de l'école de sculpture espagnole.



FIG. 17. — MICHELLO.
ENFANTS MANGIANT DES MILONS.
Musée de Madrid.

ni les tristesses d'une fin délaissée. Velasquez etudia à Madrid l'admirable série de tableaux de Titien que Charles-Quint y avait réunis: il passa aussi deux ans en Italie. Mais les Vénitiens n'ont fait que lui révéler son génie, qui est bien personnel. Au point de vue de la technique, c'est peut-être le plus grand peintre que le monde ait connu. Écoutons Bonnat, son admirateur enthousiaste, nous parler de « cette coloration claire, limpide comme une aquarelle, brillante comme une pierre précieuse », de « ces tons gris, dorés, argentés », de l'heureux assemblage et de la tendresse exquise des nuances les plus délicates de la couleur. « Les procédés de Velasquez sont d'une étonnante simplicité. Il peint du premier coup: les ombres simplifiées ne sont que frottées, toutes les lumières sont peintes en pleine pâte: et le tout, dans des tonalités fines, si largement, si justement exécuté, est tellement exact de

À la fois ascétique et brutalement réaliste, il a produit des œuvres qui font peur, vibrantes d'une vie intense et douloureuse, dont l'éloquence s'adresse aux sens plutôt qu'à l'esprit. Son meilleur élève, Alonso Cano (1601-1667), peintre et sculpteur, réagit contre les excès du naturalisme et se rapprocha de l'idéalisme italien, sans cesser pour cela d'être émouvant et expressif.

Plus jeune d'un an que Zurbaran et élevé comme lui à Séville, Velasquez, débordant de force et de santé, échappa à l'influence de Caravage et à l'étreinte du mysticisme espagnol (1560-1660). Sa carrière, comme celle de Raphaël, fut une longue suite de triomphes: il ne connut ni les difficultés des débuts,



FIG. 18. — GOYA.
LES MAJAS AU BALCON.
Musée de Madrid.
Clélie Lacoste à Madrid.

valeur que l'illusion est complète. » Avec cela, il ne crée pas à ses personnages, comme Rembrandt, une atmosphère factice. « L'air qu'il respire est le nôtre, son ciel celui sous lequel nous vivons. On éprouve, en face de ses personnages, l'impression que l'on ressent devant des êtres vivants. » « Devant une œuvre de Velasquez, écrivait Henri Regnault, j'ai l'impression de la réalité vue par une fenêtre grande ouverte. » Les portraits de Velasquez sont des merveilles de vérité, de puissance, d'implacable analyse psychologique; dans ses grands tableaux, il joint à ses qualités éminentes de peintre une clarté de composition, une simplicité grandiose. « Il enveloppe ses modèles d'air ambiant et les place si exactement au plan qu'ils doivent occuper, qu'on croit circuler autour d'eux. »

Velasquez n'a pas seulement peint des individus, mais toute une société, toute une époque. La cour et l'aristocratie espagnole revivent dans ses toiles, avec leur fierté, leur tristesse, les stigmates de leur dégénérescence: quelle leçon



Fig. 433. — GOYA, LA MALADITA, Musée de Madrid.

d'histoire que ce Philippe IV maladif, que ces infantes prématurément graves, aux attitudes figées, à la mine malsaine! D'autre part, pour peindre ses tableaux de mythologie ou de genre, Velasquez a pris ses modèles dans la robuste canaille madrilène, qui intéressera aussi Murillo, quand il sera fatigué de peindre la Vierge et les saints. Velasquez, peintre d'une cour anémisée, s'en détourne allègrement et va au peuple, où il retrouve, avec la saine physique, une joie de vivre qui fait écho à la sienne.

Si ce grand observateur, cet ouvrier prodigieux a senti battre un cœur dans sa poitrine, s'il a éprouvé de la sympathie ou de l'antipathie, de l'amour ou de la haine, il ne nous en a jamais fait la confidence. C'est un génie hautain, indifférent, dont l'âme ne se révèle jamais dans sa peinture: il se contente de vivre et de faire vivre. Le plus chaud des peintres avait, du moins en apparence, la froideur d'un objectif de photographe (fig. 431-434).

Tout autre fut le doux Murillo (1618-1682), également de Séville, qui étudia Rubens et Van Dyck à Madrid même et se fit un style à lui, souvent dévot et sentimental, comme dans ses nombreux tableaux représentant la Vierge, parfois réaliste, mais avec une pointe de pitié et de tendresse, comme dans ses charmantes figures de gamins et de gamines du bas peuple. Murillo est un

dessinateur faible et sans accent: ses Vierges, tant admirées, sont au fond assez vulgaires; mais c'est un maître de la couleur vaporeuse, tantôt argentée, tantôt dorée, toujours suave et caressante. Cette couleur n'est pas seulement répandue sur ses figures, mais autour d'elles; c'est comme un nimbe dont elles émergent et dont l'éclat les embellit encore. Murillo a été l'interprète le plus éloquent de cette piété tendre et sensuelle qui s'associe, dans le pays des contrastes étranges, au goût des spectacles sanglants et à l'indifférence dédaigneuse des *hidalgos* (fig. 435-436).



FIG. 435. — GOYA.
 PORTRAIT DE FEMME ESPAGNOLE.
Galerie Nationale de Londres.

L'art espagnol n'a pas perdu le fil de ces traditions. Goya (1746-1828) fut comme un second Velasquez à une époque où presque personne, en Europe, ne savait plus peindre; les coloristes français du XIX^e siècle ont subi son influence, comme celle des successeurs anglais de Titien et de Rubens. S'il poussa trop souvent le goût du réalisme jusqu'aux confins de la vulgarité (fig. 439-441), il sut y joindre, dans ses tableaux comme dans ses gravures, l'instinct dramatique et la verve acérée du satiriste. Aucun peintre n'a moins ménagé les vices et les laideurs de son temps.

L'Espagne a très peu souffert des atteintes de l'académisme, qui exerça ses ravages en Italie, en France et en Allemagne: le goût de la vraie peinture y est resté vivace. Ceux de nos contemporains qui ont vécu en Espagne, Regnault, Bonnat, Carolus Duran, en sont revenus coloristes. « J'ai été élevé dans le culte de Velasquez, » écrivait Bonnat en 1893. Et nous avons vu, aux dernières Expositions, des tableaux signés de noms espagnols — ceux de Zuloaga et de Bilbao, par exemple — qu'aucun Italien, aucun Allemand, aucun Anglais ne serait capable de peindre, témoignages irrecusables de la vitalité d'une école qui se réclame du grand nom de Velasquez et qui réserve peut-être à l'Europe du XX^e siècle la surprise de quelque nouveau génie du même ordre.

WILHELM VON HULSTIG — *Vertrag*, etc., p. 100. De WORMS. — G. FRIEDEL — *Die Spät-Renaissance Kunstgeschichte der easenrischen Länder von der Mitte des XVII^{ten} bis zum Ende des XVIII^{ten} Jahrhunderts*, etc. Berlin, 1893. — G. FRIEDEL — *Die Kunst des Barockzeitalters*, 3^{tes}., Stuttgart, 1897. — Dr. CH. SCHERER, *Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit*, Strasbourg, 1893; E. JAESCHKE, *Die*

L'ART EN HOLLANDE ET EN FLANDRE AU XVII^E SIÈCLE

EN 1556, les Pays-Bas, qui avaient fait partie de l'empire de Charles-Quint, passèrent au royaume d'Espagne. Depuis trente ans, la Réforme y faisait des progrès, malgré les persécutions et les supplices. En 1564, éclata le soulèvement qui, après d'effroyables hecatombes, aboutit, en 1579, à l'Union



Fig. 112. — PIETER DE HOOCH.
LE PEINTRE ET SA FEMME.
Musée d'Amsterdam.

d' Utrecht: les provinces hollandaises formèrent la République des Sept-Provinces Unies. La paix de Westphalie, en 1648, reconnut l'indépendance de la Hollande, alors alliée de la France. Au XVII^e siècle, malgré la guerre injuste et cruelle que lui fit Louis XIV, elle était le pays le plus riche et le plus civilisé de l'Europe, l'héritière de la gloire de Venise et de sa prospérité.

Donc, à partir de la fin du XVI^e siècle, il existe

une démarcation très nette entre la Belgique, restée catholique et espagnole, et la Hollande, protestante et libre. Le cours inférieur de la Meuse séparait vraiment deux civilisations différentes. C'est ce que l'histoire de l'art ne saurait perdre de vue dans l'étude comparée de l'art hollandais et de l'art flamand.

La Hollande du XVII^e siècle, opulente et laborieuse, était un milieu très propice au développement de l'art, en particulier de la peinture. Mais il ne pouvait s'agir de la décoration des églises, que reprouvait le protestantisme: ainsi, pas d'art monumental, et, partant, très peu d'académisme. Les maisons particulières, étroites, hautes et obscures, reclamaient de petits tableaux: aux hôtels de ville et à ceux des corporations, il fallait des groupes

de portraits représentant les ecchevins, des archers, des chirurgiens, des curateurs de fondations charitables, répondant au désir de cette riche bourgeoisie de commémorer les services rendus par elle. Par là s'explique la double préférence de l'art hollandais pour les tableaux-tins, — scènes d'intérieur, paysages, exceptionnellement religieux ou historiques, — et pour les portraits, soit isolés, soit réunis.



FIG. 110. — J. VAN RUYSDAEL, LE MATIN.
Musée de l'Ermitage — Saint-Petersbourg.
Woodcut. *Wetters III, S. 100, n. 100.*

Les Hollandais aimaient la nature et la peinture avec une sorte de sensualité d'artistes. Ils ne leur

demandaient pas, comme les Italiens, d'exprimer des idées subtiles. Leur art est réaliste, généralement dépourvu d'intellectualisme : l'art pour l'art. Il en résulta, d'abord, un développement extraordinaire de l'habileté technique, qui apprit à rendre les



FIG. 111. — J. VAN RUYSDAEL, LE MOULIN.
Musée Van der Hoop à Amsterdam.

nuances les plus fugitives de la lumière hollandaise, tamisée en une pluie d'or pâle par une atmosphère toujours humide : puis, une indifférence relative pour la signification des sujets traités. Les petits maîtres s'appliquent à un nombre restreint de thèmes généraux, le médecin et ses clients, le mal d'amour, le message, le concert, le cabaret : les paysagistes représentent la forêt, la cascade, la mer ou la

plage, le coin de ville ou de quai. Ce ne sont pas des conteurs à l'affût d'anecdotes piquantes ou édifiantes : rien d'analogue à *l'Escarpolette* de Fragonard, au *Père de famille* de Greuze. Tout l'esprit de cette peinture est dans l'exécution, dans le ragoût de la



FIG. 445. — REMBRANDT.
LA PRÉSENTATION DU CORPS.
Musée de La Haye.

historique. Quand on rapproche Meissonnier des Hollandais, on oublie que le peintre français, un peu Hollandais par sa technique, ne l'était pas du tout par l'esprit : ce fut, avant tout, un peintre d'histoire. Mais peut-être les Hollandais ne goûtaient-ils pas un genre de peinture où l'art est moins en évidence que le récit : peut-être aussi pensaient-ils que la guerre, même légitime et heureuse, cause trop de misères pour que les tableaux en soient plaisants.

A la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècle, la Hollande subit l'influence de l'art italien, de Raphaël d'abord, puis de Caravage : on peut dire que l'italianisme y resta dès lors à l'état latent. Mais le réalisme revendiqua ses droits, à Harlem, avec Franz Hals, mort en 1666, le plus grand portraitiste de la Hollande après Rembrandt. Les dernières œuvres de Hals témoignent d'une observation

peinture elle-même : à la différence des maîtres français du xviii^e et du xix^e siècle, les Hollandais ne font pas de littérature dans leurs tableaux.

Ce qu'on s'explique difficilement, c'est que ce peuple, qui avait conquis sa liberté au prix de sacrifices héroïques, qui s'illustra, au cours du xvii^e siècle, par d'éclatantes victoires sur terre et sur mer, ait dédaigné presque complètement la peinture



FIG. 446. — REMBRANDT.
LA PRÉSENTATION DU CORPS.
Musée de La Haye.

penetrante et d'une franchise de touche comparables à celles de Velasquez. Mais quel contraste avec le severe Espagnol! Hals est le peintre du rire: il a observé et figuré le rire à toutes ses phases: une monographie du rire et du sourire pourrait être illustrée rien qu'avec des portraits de Hals (fig. 442).

Ce maître robuste forma de nombreux élèves, entre autres deux peintres de paysanneries, chez qui une technique admirable s'associe à une imagination vive et spirituelle, souvent un peu grossière pour le goût moderne. Adrien Brouwer (1605-1633) et Adrien Van Ostade (1610-

1635). Il est intéressant de les comparer, au Louvre même, aux peintres plus raffinés de la génération suivante, Ter Borch, Metsu, ou au grand maître des intérieurs bourgeois, propres et cozzus,



FIG. 442. — REMBRANDT.
LE PEINTRE AVEC SA FEMME SASKIA
(1635, MUSEE DU LOUVRE).



FIG. 447. — REMBRANDT.
PORTRAIT DE L'ARTISTE, GIOVANNI
(1635, MUSEE DU LOUVRE).

Pieter de Hooch. Chez ces derniers, le sujet et le mouvement sont réduits au minimum: Brouwer et Ostade ont bien plus de verve et d'invention. Le chef-d'œuvre d'Ostade est peut-être *le Maître d'école* de 1662, qui a longtemps figuré au Salon Carré du Louvre à côté de *l'Antiope* de Corrège et qui supportait ce rayonnant voisinage.

L'école de Harlem produisit aussi de prestigieux paysagistes: d'abord Everdingen (1621-1675), qui poussa jusqu'en Norvège pour étudier les montagnes et les chutes d'eau: puis les deux frères Salomon et Jacob van Ruysdael, dont le second († 1682) est le plus grand paysa-



FIG. 446. — REMBRANDT.
ÉLÉMENT DE LA PETITE DE MANGAHÉ.
Musée de Dresde.

1661 est resté célèbre comme peintre de chevaux et de cavaliers : son talent fécond serait plus apprécié aujourd'hui s'il avait su l'exercer sur une plus grande variété de sujets.

Amsterdam devint, après Harlem, le centre de l'art hollandais lorsque Rembrandt, en 1631, y eut fixe définitivement sa résidence (fig. 447). Né en 1606 à Leyde, il passa par l'atelier d'un artiste assez obscur, Lastman, qui avait été en Italie et s'y était inspiré de Caravage; cer-

viste de la Hollande (fig. 445, 444). Comparé à ceux du XIX^e siècle, on ne peut dire que Ruisdael soit un réaliste, car il *compose*, il ne prend pas au hasard un coin de nature ou un effet de lumière : mais, sauf peut-être Corot, nul n'a fait passer dans la nature autant de son âme, nul ne l'a faite plus expressive et plus touchante, n'a senti et rendu plus complètement la transparence de l'atmosphère et de l'eau. Le chef-d'œuvre de Ruisdael est le *Marécage*, à Saint-Petersbourg : mais ses grands tableaux au Louvre et à Dresde ne sont guère moins admirables. Un peu plus âgé que Ruisdael, Philippe Wouwerman (1619-



FIG. 447. — REMBRANDT. LA RONDE DE NUIT.
(SORTIE DE LA GARDE CIVIQUE).
Musée de Dresde.

tains tableaux de Lastman offrent des contrastes d'ombre et de lumière qui font presager les grandes œuvres de son élève. Très laborieux, on compte de lui 600 peintures et 200 gravures.



Fig. 71. — REMBRANDT.
LES SYNES DES DEAF-MUTES.
Musee de Valenciennes.



Fig. 72. — REMBRANDT.
SAINT MATHIEU.
Musee de Louvre.

Rembrandt vécut heureux et envie jusqu'en 1650; à cette époque, ses habitudes de prodigalité, ou plutôt de collectionneur prodigue, l'accablèrent à la ruine et à la faillite (1656). La fin de sa vie fut assombrie par ces chagrins, malgré le dévouement de sa fidele servante et de son fils



Fig. 73. — REMBRANDT.
PORTRAIT DE FEMME EN
ROBE ET COLLETTES.
Musee de Valenciennes.



Fig. 74. — REMBRANDT.
PORTRAIT DE FEMME EN COLLETTES.
Musee de Valenciennes.

Titus. Mais la biographie de Rembrandt importe peu, tant le développement de son genie fut regulier et logique. Comme Hals, il a passe graduellement d'une technique ferme, mais un peu froide, à une surprenante hardiesse de facture: il a fini par peindre

avec la liberté de Velasquez, bien qu'avec un parti pris d'éclairage tout différent. Ce parti pris est le caractère essentiel de la manière de Rembrandt.

Ce n'est pas, comme chez Caravage, l'opposition brutale des blancs livides aux noirs opaques, mais, pour ainsi dire, la réconciliation de la lumière la plus intense avec l'ombre la plus profonde, par des dégradations insensibles, au milieu d'une atmosphère toujours lumineuse. L'atmosphère lumineuse, on dirait presque l'ombre lumineuse, voilà le triomphe de Rembrandt. Comme Michel-Ange avait créé à son usage une race de géants, pour les faire manœuvrer et les desarticuler au gré de son génie. Rem-



FIG. 46. — B. VAN DER HIELE.
LE BANQUET
DE LA CORPORATION DES ARMATEURS.
Musée d'Amsterdam.

brandt crea une lumière qui n'est qu'à lui, qui est possible sans être réelle, et il plongea la nature entière dans ce bain d'or.



FIG. 48. — PIETER DE HOO.
INTÉRIEUR.
Galerie Nationale de Londres.



FIG. 47. — JAN VERMEER DE DELFT.
L'ARTISTE DANS SON ATELIER.
Collection Courant à Vienne.
Paris, St. Louis, Berlin.

brandt crea une lumière qui n'est qu'à lui, qui est possible sans être réelle, et il plongea la nature entière dans ce bain d'or.

Grandes compositions comme *la Ronde de nuit* (1642) — qui est, en réalité, la promenade en plein midi d'une compagnie d'ar-

baletriers — comme les *Synclies* du même Musée d'Amsterdam, comme *La Prière de Manach* à Dresde: compositions minuscules, mais grandes à l'infini, comme les *Philosophes* et les *Pelerins d'Emmans* au Louvre: portraits de lui même, de sa femme Saskia, de sa servante: paysages, natures mortes, tout, dans l'œuvre de Rembrandt, participe à ce même caractère, d'autant plus accusé que la technique du maître devient plus libre, qu'il s'abandonne plus complètement à son génie.

Rembrandt aborda, au cours d'une féconde carrière (1606-1669), presque tous les sujets qui pouvaient tenter un artiste. Son universalité n'a d'égale que l'originalité de sa vision, grâce à laquelle il renouvelle les motifs les plus vulgaires et ceux

qu'on avait le plus souvent traités avant lui. Assurément, il ne voit pas la nature à la façon des Italiens de la Renaissance: il préfère à la beauté le caractère et cherche l'au-delà dans la lumière



Fig. 43. — M. HOBBEWA. LE MOULIN.
Musée du Louvre.

plutôt que dans le dessin. Mais sa gloire ne craint la comparaison avec nulle autre. A vivre dans la familiarité de son génie, on l'apprécie toujours davantage: s'y plaire beaucoup, c'est avoir beaucoup appris (fig. 445-454).

Comme Dürer, Rembrandt ne parla pas seulement aux yeux des riches, mais des pauvres: il descendit vers la foule avec ses incomparables gravures, dont le charme



Fig. 44. — P. POTTER. LA FABRICA.
Musée du Louvre.

n'est pas seulement dans la couleur — personne n'a su, comme lui, faire rayonner le papier blanc — mais dans l'inimitable expression des lignes, où le moindre trait, la moindre insistance répondent à



FIG. 454. — A. G. VAN GOYEN, PAYSAGE AVEC UN CAVALIER.
(Musée de Valenciennes.)

rival en Van der Helst de Harlem, l'auteur du célèbre tableau de la corporation des arbalétriers d'Amsterdam (fig. 455). Vu auprès de Rembrandt, il paraît un peu froid; mais combien de peintres peuvent supporter un tel voisin? Il en est deux peut-être qui s'en accommodent: l'un est Pieter de Hooch, qui travailla à Amsterdam (1630-1677) et qui, influencé par Rembrandt, sut comme lui faire descendre sur ses toiles une lumière à la fois intense et diffuse (fig. 456). C'est un peintre d'intérieurs paisibles, rayonnants, aux échappées lointaines, où circule une atmosphère veloutée et chaude. Le second est le prodigieux Vermeer de Delft (1632-1675), influencé aussi par Rembrandt, auteur d'une douzaine de chefs-d'œuvre lumineux qui sont parmi les plus beaux du monde et dont le plus extraordinaire est conservé à Vienne, dans la galerie du comte Czernin (fig. 457).

Il est toujours pénible d'avoir à se borner, dans la revue même rapide d'une grande école; mais combien l'on regrette davantage la nécessité d'être bref, lorsqu'elle oblige à laisser de côté des paysagistes comme Van Goyen, Aart van der Neer et

une intention d'artiste, à un sentiment (fig. 453, 454). Tout le monde connaît la pièce inachevée dite *les Cent Florins*, représentant Jésus-Christ qui guérit les malades: tout le monde du moins peut la connaître à Paris, car il en existe deux admirables épreuves, visibles, l'une au Cabinet des Estampes, l'autre dans la Collection Dutuit.

Comme peintre de portraits, Rembrandt eut un



FIG. 456. — TERBOURG (TER BORCH).
LA MUSICIENNE.
(Musée de Berlin.)

Honthorn, le rival de Ruisdael (fig. 46), les animaliers comme Paul Potter et Oüyp, le plus grand de tous en ce genre (fig. 47, 48), des peintres de scènes galantes et familières comme Ter Borch, Metsu, Steen, qui sont des maîtres (fig. 49, 50), comme Gerard Hou et Miéris, qui sont des peintres charmants ! Et je n'ai rien dit des peintres d'intérieurs d'églises, de fleurs, de fruits, de natures mortes, de basses-cours ! Jamais la gageure d'exposer l'histoire de l'art en vingt-cinq leçons ne m'a semblé si difficile à tenir. J'ajoute seulement que tous ces hommes supérieurs ont paru et dis-



FIG. 62. — P. P. RUBENS.
LA DESCENTE DE LA CROIX.
Cathédrale d'Amers.



FIG. 70. — J. SOLER.
LE CONSEIL.

Museo de San Carlos, Madrid. — Musée de Valenciennes.



FIG. 74. — P. P. RUBENS. LE PINCEAU.
HÉLÈNE FOURMENT ET LEUR ENFANT.

A collection de M. de Rothschild à Paris.

paru dans un espace de temps très court: au XVIII^e siècle, il n'y en a plus un seul. La peinture hollandaise se fit mievre, porcelaineuse, à l'imitation de Gerard Dou et de Mieris: l'académisme et l'italianisme se reveillerent: ce fut un long crepuscule apres le plus eclatant des jours.

Dans la Flandre catholique, la peinture compte moins de grands noms: mais parmi eux est l'un des plus grands qui soient, celui de Rubens.

Le style italien, cet ennemi insidieux de l'art du Nord, avait pris possession de la Flandre vers le milieu du XVI^e siècle. Des deux maîtres de Rubens, l'un, Adam van Noort, est presque inconnu: l'autre, Otto Vaenius, était un italianisant distingué, mais froid. Né en 1577, Rubens étudia à Anvers, où les œuvres laissées par Quentin Metsys et ses élèves paraissent avoir influé sur lui plus que ses maîtres¹: en 1600, à 23 ans, il était déjà en possession d'un talent formé. Il partit alors pour l'Italie et y passa huit ans, surtout à Venise, à Mantoue, à Rome et à

Gênes. En 1609, il fonda un atelier à Anvers et commença une carrière de triomphes ininterrompus jusqu'à sa mort, qui survint subitement en 1640. Comme Jean Van Eyck, Rubens fut chargé de missions diplomatiques, vécut dans l'intimité des rois et des princes. Il était riche, très admiré, chef d'une nombreuse école qui l'aidait dans ses besognes écrasantes; dès 1611, il écrivait à un ami qu'il avait dû refuser plus de cent élèves. Rubens avait un tarif spécial pour les ta-



Fig. 105. — P. P. RUBENS.
LE « COUP DE LANCE ».
Musée d'Anvers.

1. Il me semble qu'on perd trop de vue l'affinité des premiers tableaux de Rubens avec les dernières œuvres attribuées à Metsys, comme la touchante *Pietà* de Munich.

bleaux qu'il peignait et pour ceux dont il surveillait seulement l'exécution; mais les toiles où il s'est représenté lui-même avec les deux femmes qu'il épousa successivement, Isabelle Brant et Helene Fourment, ou avec les beaux enfants qu'il eut d'elles, sont, comme ses esquisses, entièrement de sa main, et permettent d'assurer que les grandes peintures auxquelles il dut sa gloire ont été, dans une large mesure, ébauchées et terminées par lui.

Rubens fut un créateur d'une fécondité sans pareille: portraitiste, paysagiste, peintre de scènes religieuses, historiques, allégoriques et familières, de chasses, de fêtes, de tournois. Il avait le goût

de la décoration grandiose: même ses petits tableaux, qui sont relativement rares, semblent être des réductions de toiles énormes. Les modifications que le cours



Fig. 177. — P. P. RUBENS.
L'ENLEVEMENT DES SABINES. LAUBOURG,
1636. CASINO DE BRUXELLES.
(Musée de Vienne.)



Fig. 178. — P. P. RUBENS.
MÉDUSE ET SES ENFANTS.
(Musée de Vienne.)

des années apporta à sa manière ne sont pas très importantes. Son faire, d'abord lisse et un peu mince, devint de plus en plus hardi et expéditif: mais il n'empâta jamais les couleurs et conserva toujours une palette très simple, dont il tirait mille effets avec une dextérité de magicien. Son style fut dès l'origine et resta celui d'un narrateur éloquent, s'amusant lui-même de sa façon, jouant avec les difficultés, jamais ému ni troublé, même lorsqu'il émeut et trouble les spectateurs, ne se tourmentant d'aucune recherche subtile, aimant les belles formes et les couleurs savoureuses,

pris de clarté et de force plutôt que de distinction et de profondeur. Les emprunts nombreux qu'il a faits à l'antique, aux maîtres vénitiens, à Michel-Ange, à Caravage, laissent intacte son origina-



Fig. 45. — P. P. RUBENS. — COLOSSEUM ET LE MARTYR DE MEIRIUS.
Musée de Rome.

lité un peu vulgaire, reflet d'une nature foncièrement flamande dont la sensualité est toujours en éveil, alors même qu'il traite des sujets sacrés. Les Vénitiens, eux aussi, seuls parmi les Ita-

liens, ont été plus sensuels qu'intellectuels : mais, chez eux, la sensualité s'embellit d'une aspiration plus haute, montant de l'individu vers le type, tandis que Rubens est un géant qui saisit la nature à pleines mains, l'embrasse à pleine bouche et ne se préoccupe pas d'exprimer l'inexprimable, ni même les délicatesses cachées des choses. Comparez la femme nue du *Concert champêtre* de Giorgione à une quel-



Fig. 46. — J. JORDAENS. FÊTE DE FAMILLE.
Musée de Trieste.
[Wolfsberg. — *Monatsschrift III*. — Schumann, 1882.]

conque des plantureuses nudités de Rubens, et vous mesurerez l'intervalle qui sépare, même dans les hautes régions de l'art, la poésie de la prose, la forme rêvée de la forme vue.

On cite généralement *la Descente de la Croix* de la Cathédrale

Anvers comme le chef-d'œuvre typique de Rubens. C'est à tort. Ce tableau a été peint en 1611, presque au lendemain du retour d'Italie. C'est une toile superbe, mais une des moins flamandes, une des moins personnelles du maître. L'influence de l'Italie se trahit non seulement dans la composition, qui est empruntée en grande partie, mais dans la couleur, qui est encore timide (fig. 462). En revanche, le *Coup de lance* du Musée d'Anvers, daté de 1620, appartient à la période de la magnifique maturité de Rubens, immédiatement avant l'exécution fantastiquement rapide des 24 grands tableaux de la Galerie de Médicis au Louvre (1622-1628). Le *Coup de lance* révèle le génie de Rubens et les limites qu'il ne devait pas franchir (fig. 465). La composition a beau être savante, la couleur chaude, les physionomies expressives, cet art théâtral est très près de terre, très matériel: il s'adresse aux sensibilités ordinaires, non à une élite. On dirait le sermon d'un prédicateur grandiloquent, au style coloré et plein d'images. C'est précisément ce genre de tableaux declamatoires et émouvants que demandaient les Jésuites: éblouir, séduire, parler clair, frapper fort, voilà le programme de ces protecteurs de l'art. Rubens a le douteux honneur de l'avoir rempli mieux que tout autre. Il manque à sa peinture la petite note perlée et mystérieuse, écho des *Fioretti* des saints d'Assise, qui résonne toujours dans un tableau florentin de l'âge d'or.



Fig. 465. — A. VAN DYCK.
DEUX GÉNÉRALISSES TOURNANT.
Musée de Louvain.
Collection de Rubens.



Fig. 462. — A. VAN DYCK.
LE COUP DE LANCE.
Musée d'Anvers.

Si, dans ce domaine, Rubens est inférieur aux Italiens et même aux Espagnols, combien il les dépasse tous dans les tableaux où l'éclat, la verve gaillarde, la sensualité même sont bien de mise.

dans cet admirable *Enlèvement des Leucippides*, du Musée de Munich, dans vingt *Chasses* tumultueuses, dans la *Kermesse* endiablée du Louvre! Portraitiste, des siens surtout, il n'est pas moins extraordinaire, et s'il le cède à Rembrandt et à Titien pour la profondeur de l'expression, il fait, mieux qu'eux, participer à sa joie de vivre, à l'optimisme de sa santé et de son amour. Et ses paysages, ses animaux, ses fleurs enguirlandées d'anges! La commission instituée en 1876 à Anvers pour réunir des reproductions de toutes ses œuvres comptait, dans les divers Musées et collections (qu'elle ne connaissait pas tous), 2235 tableaux. Il n'y a pas, dans l'histoire, un autre exemple d'une pareille fécondité, alliée à

tant de puissance imaginative, à un don si prodigieux de création (fig. 462, 464, 465, 466).

Rubens avait eu pour condisciple J. Jordaens, peintre éclatant et vulgaire (1593-1678), parfois la caricature de Rubens, parfois son égal en bonne humeur tapageuse et rutilante (fig. 469). Le meilleur des élèves de Rubens, Van Dyck, était un tout autre homme (1599-1641). Si Jordaens est Rubens à la kermesse,



FIG. 472. — D. TENIERS, KERMESSÉ.
Musée de Munich. (Cl. A. Hartstaeng, Munich.)

Rubens en ribote, Van Dyck est Rubens en ambassade. Il vécut surtout en Italie et en Angleterre, dans un monde de princes et de grandes dames, dont il fut le peintre favori, qui raffolaient de son élégance et de ses belles manières. Ses portraits aristocratiques, où il a mis un reflet de sa fine nature, sont aussi des documents psychologiques et historiques d'une haute valeur, en même temps qu'un regal pour les yeux. Comme peintre religieux, il est distingué sans être puissant; mais sa couleur charmante, plus subtile en nuances que celle de Rubens, rachète ce que son dessin a d'un peu mièvre et son pathétique de convenu (fig. 470, 471). On se demande comment un artiste si souvent associé aux divertissements des Cours a pu, dans une vie de quarante deux ans à peine, peindre près de 1500 tableaux, dont la grande majorité sont des portraits, et faire en même temps œuvre imposante de graveur. Assurément, il se fit beaucoup aider: dans la plupart de ses portraits en pied, les têtes seules sont entièrement de lui; il n'en

L'ART DU XVII^E SIÈCLE EN FRANCE.

À l début du xvii^e siècle, l'art français, peinture et sculpture, était engagé dans la voie de l'imitation italienne. Ceux des Italiens qu'on imitait le plus volontiers étaient eux-mêmes des eclectiques, et les œuvres qu'ils inspièrent restaient d'ordinaire au dessous de leurs modèles. Jean Cousin, auteur du *Jugement dernier* du Louvre (fig. 474), est un artiste médiocre, plutôt



FIG. 474. — J. COUSIN. ENSEMBLE DE « JUGEMENT DERNIER ». — Musée du Louvre.

illustrateur de livres que peintre, qui n'a nullement mérité son surnom de « fondateur de l'École nationale ». En dehors des Flamands immigrés, comme Philippe de Champaigne, Bruxellois dont le Louvre possède d'admirables portraits, il y eut en France peu d'artistes distingués avant l'avènement de Louis XIV. Toutefois, il faut faire une place honorable à Jacques Callot, de Nancy, qui dessina et grava, avec un impitoyable réalisme, des scènes de gueuserie et de guerre (1563-1635; fig. 475). Cette veine populaire, que devait bientôt étouffer l'art officiel, fut aussi suivie par les trois frères Le Nain, reçus le même jour, en 1643, à l'Académie de peinture. Ils se rapprochent des Hollandais par le choix de

leurs sujets familiers et intimes, mais leur peinture est noire et lourde; l'influence de Caravage a pesé sur eux (fig. 470).

Le peintre le plus estimé et le plus fécond du temps de Louis XIII fut Simon Vouet (1590-1649), imitateur des Carrache, qui vint quatorze ans à Rome avant de devenir « premier peintre » du Roi. C'était un artiste probe, de cette probité un peu solennelle et froide qui, dans l'art du grand siècle, rehausse souvent la mérité (fig. 477).

De son école sortirent Le Brun, Le Sueur et Mignard, qui eurent plus de talent que lui, mais s'inspirèrent de son exemple et de ses leçons.

Sous le règne de Louis XIV, les noms célèbres ne manquent pas dans l'histoire de la peinture : Poussin, Le Sueur, Le Brun, Jouvenet, Claude Lorrain, Hippolyte Rigaud, Largillière, Mignard et bien d'autres. Mais quand on passe, au Louvre, de la grande galerie italienne dans la salle française du XVIII^e siècle, on ne peut se défendre d'une impression de froideur et même d'ennui. Si pourtant l'on s'approche de quelques tableaux, même



Fig. 477. — J. Caravaggio.
L'Évangéliste Matthieu.



Fig. 478. — Le Noces de Peleus et Thetis.
N. Poussin.



Fig. 479. — P. Vouet.
LA FOI.
Musée du Louvre.

choisis au hasard, et qu'on les étudie de près, on y découvre de belles qualités de science et de conscience, avec un air de noblesse qui n'est point banal. L'impression de froideur n'en subsiste pas

moins. C'est que tous ces artistes ont manqué de passion, de flamme: ils ont été trop intellectuels: ils ont trop raisonné leurs œuvres, et, par-dessus tout, ils ont été trop peu libres — opprimés, les uns, par l'antiquité et les modèles italiens, les autres, par l'académisme français, dont Le Brun fut le pontife intolérant.



FIG. 474. — PH. DE CHAMPAIGNE.
EXPLOITS D'ALEXANDRE A BABYLONE.
Musée de la Ville, Hôtel de Clugny, Paris.

Ce Le Brun était un dessinateur de grand style, un décorateur savant et inventif, mais un peintre ennuyeux et un courtisan aussi servile que tyrannique. Quinault lui écrivait :

Au siècle de Louis l'heureux sort le lit naitre :
Il lui fallut un peintre, il te fallait un maître.

Cet éloge est la plus mordante des satires. Bien que Le Brun ait montré presque du génie dans la décoration de la Galerie d'Apollon au Louvre¹ et un incontestable talent dans le dessin de ses *Exploits d'Alexandre*, d'une si vilaine couleur « jus de pruneau », il fut surtout le type du peintre officiel, sous un régime où l'art devait glorifier le pouvoir absolu, contribuer à son faste et s'y asservir. Car l'art lui-même, au xvii^e siècle, fut mis en tutelle. Mazarin et Colbert constituèrent les Académies de peinture, de sculpture et d'archi-



FIG. 476. — N. POUSSIN.
LES BOURGEOIS D'ACADEMIE.
Musée du Louvre.

1. Je rappelle que la peinture centrale de la platonie est de Delacroix.

lecture. Le Brun, professeur à l'Académie de peinture depuis 1647, en devint chancelier à vie (1663), puis directeur de 1643 jusqu'à sa mort (1703). Son autorité y fut souveraine. Il ne protégea pas que des incapables, mais il étouffa ou découragea les indépendants.

Le plus grand artiste de ce temps-là, Nicolas Poussin (1594-1665), passa presque toute sa vie en Italie: appelé à Paris en 1641, pour y diriger des travaux de peinture, il fut si vite écœuré par les intrigues de Cour qu'il n'y put tenir et, sous un prétexte, retourna en Italie. Poussin avait des dons admirables, une âme délicate et *racinienne*, un sentiment profond du grand paysage historique. Mais ses tableaux, fortement pensés et composés, sont des bas-reliefs peints: ses figures, très correctement dessinées, sont quelconques: il n'y a rien



FIG. 460. — CLAUDE LORRAINE.
LE PASSAGE DU DÉFILÉ.
Musée de Louvain.

d'individuel dans leurs traits, rien de frémissant dans leurs chairs. Poussin a peint nombre de Bacchantes sans un sourire, sans une émotion de volupté. Sa couleur est souvent terne et criarde, comme une polychromie appliquée après coup et à regret: seuls, ses fonds de paysage sont harmonieux dans leur tonalité discrète. Tyrannisé par l'antique, il fut aussi l'esclave de l'allégorie: un



FIG. 461. — CLAUDE LORRAINE.
DÉBARQUEMENT DE CLÉOPÂTRE.
Musée de Louvain.

de ses chefs-d'œuvre, *les Bergers d'Arcadie*, est inintelligible sans un commentaire, et encore n'est-on pas bien sûr de l'avoir compris (fig. 479). Toutefois, les scènes bibliques de Poussin sont parmi les plus belles illustrations qu'on ait faites de l'histoire sainte: à cet égard, il ne le cède même pas à Raphaël.

Le Sacre (1670-1675) est un peintre un peu surfait, dont l'œuvre,



FIG. 428. — H. RIGAUULT.
 PORTRAIT DE BOSSUET.
 Musée du Louvre. (Cabinet des Médailles.)



FIG. 429. — H. RIGAUULT.
 GASPARD DE GUEYDAN.
 Musée du Louvre. (Cabinet des Médailles.)

conservée presque entière au Louvre, intéresse qui l'étudie, mais n'attire pas. Assurément, dans les 22 tableaux où il a raconté la vie de saint Bruno, il y a des compositions excellentes et nombre de belles figures; mais l'imitation de Raphaël y est aussi visible que le manque d'inspiration et de chaleur. Sa couleur, moins terne que celle de Poussin, est plus criarde, plus aigre. Ceux qui l'ont appelé le *Racine de la peinture* ont mal lu Racine, ou l'ont confondu avec Campistron.



FIG. 431. — H. RIGAUULT.
 LE PEINTRE MIGNARD.
 (Musée de Versailles.)

compositions analogues des Bolognais; mais il y a la plus de rhé-

torique que d'éloquence, plus de savoir académique que d'émotion.

Claude Lorrain (1600-1682) vécut en Italie comme son ami Poussin et y fut le favori de trois papes. Il est le maître incontesté de ce genre faux et conventionnel que l'on appelle le paysage italien, où le grand décor de la nature, savamment manipulé, sert de fond et de cadre à une composition historique ou mythologique. Les temples, les arbres et les rochers de Claude Lorrain ont bien peu de réalité; ses personnages en ont moins encore; mais ce qui sauve ses tableaux, ce qui leur a valu une ad-



FIG. 479. — NICOLAS DE LAPELLETIER.
PORTRAIT DE L'ACADEMIE DE SAUVAGE
ET DE SA MÈRE.
Musée de Louvre. — Musée Napoléon.



FIG. 480. — SIMON GOUSSIER.
LOUIS XIII.
Musée de Louvre.

et l'on vient de loin pour *poser*, en France, devant nos grands portraitistes. C'est que le convenu académique a moins de prise sur

ses tableaux, ce qui leur a valu une admiration légitime, c'est le sentiment poétique de l'espace, du ciel, de l'eau, de la lumière. Cette lumière débordante, que jamais ne vient assombrir un nuage, a bien quelque chose de factice et de théâtral, comparée à la clarté diffuse d'un Cuyp ou d'un Vermeer; mais il y a une beauté héroïque dans les paysages ensoleillés de Claude Lorrain (fig. 480-481). Turner, qui légua ses tableaux à la Galerie Nationale de Londres, demanda que ses deux plus belles œuvres de jeunesse fussent placées à côté de deux chefs d'œuvre de Claude: elles y sont encore et témoignent de l'influence du grand *luministe* du XVII^e siècle sur son émule, d'ailleurs plus richement doué, du XIX^e.

Depuis le début du règne de Louis XIV jusqu'à nos jours, on a peint en France d'excellents portraits: le portrait est devenu un art national



FIG. 52. — F. GERARDON.
MODÈLE D'UNE SEVILLE DE LOUIS XIV.
Musée du Louvre.

ce genre que sur tous les autres: l'artiste, bon gré mal gré, y est placé devant la nature, en contact avec elle, et il faut bien qu'il ouvre les yeux pour la voir. Cependant, au siècle de Louis XIV, toute la vie était devenue si factice que les portraits eux-mêmes ont quelque chose d'affecté et de tendu: témoin le *Louis XIV* et le *Bossuet* d'Hippolyte Rigaud, qui sont de belles œuvres, mais dans le genre pompeux et froid (fig. 432-434). Le meilleur peintre de portraits fut Largillière (1656-1746), dont le Louvre possède le chef-d'œuvre, représentant le peintre, sa femme et sa fille (fig. 485). Tableau charmant, mais qui fait sourire

plus sans doute que ne l'eût voulu l'auteur: l'attitude digne des parents est si compassée, la jeune fille est d'une grâce si minaudière! Mignard, l'adversaire de Le Brun, qui fut, après lui, directeur de l'Académie de peinture, est un portraitiste séduisant, mais d'une facture timide et pédante: on parle encore aujourd'hui de *mignardises*. Il fut d'ailleurs plus célèbre par ses grandes compositions, en particulier par ses fresques de la coupole du Val-de-Grâce, longuement et emphatiquement louées par Molière. Cette médiocre épître du grand poète est très instructive: on y voit ce que la critique demandait à l'art du XVII^e siècle. Il doit être, suivant Molière :

Assais-une liasse de nos grâces antiques,
Et non du goût des ornements gothiques,
Ces monstres et lieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produits les torrents,
Quand l'ignorance, non lant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts.

Il faut donc imiter l'antique, dédaigner



FIG. 53. — A. COYSEUX.
LA DÉESSE DE BOURGOGNE
EN DIANE.
Musée du Louvre.

la tradition de l'art français et rétablir la « politesse » dans ses droits. C'est déjà joli : mais oyez la suite :

Il nous faut plus de bruns, plus de bruns de dessin,
 Dans la manière grecque et dans le goût romain,
 Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
 Sur les restes exquis de l'antique sculpture.

La sculpture imitée en peinture, voilà
 Bien le pernicieux idéal de l'academisme !
 Quant à la couleur, elle a sa formule toute
 prête :

Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
 Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
 Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
 Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs ?

Molière paraît tenir à ces « bruns » et y
 revient plus loin en célébrant

Le gracieux repos que, par des soins communs,
 Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux
 bruns.

L'antique pour le dessin, les bruns et les clairs pour la peinture, telles sont les formules du grand art. De la nature telle qu'on la voit, telle qu'on la sent sans intermédiaire, pas un mot. Et le juge suprême en matière d'art, ce n'est pas le public, ce ne sont pas les artistes : c'est Louis XIV, dont le sentiment est infaillible :



FIG. 400. — P. POUSSIN.
 Musée de Mises et de Copies.
 Musée de Louvre.



FIG. 401. — F. GIEFFARD.
 ENLÈVEMENT
 DE PROSERPINE.
 Musée de Versailles.

Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
 C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite,
 Ce monarque dont l'ame, aux grandes qualités,
 Joint un goût délicat des savantes beautés,
 Qui, séparant le bon d'avec son apparence,
 Décide sans erreur et loue avec prudence,
 Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain
 Ne dit rien au hasard et voit tout d'un œil sain,
 A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
 De deux précieux mots les douceurs chatouillantes,
 Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux,
 Fut des plus beaux motifs d'admiration.

De pareils propos, sous la plume d'un
 homme de génie, sont plus affligeants que
 ridicules.

Dans la sculpture comme dans la pein-



FIG. 401. — G. COUSTOU. LA RIEUSE.
Musée de Versailles.

goût inné de la noblesse produisent des œuvres qui commandent le respect (fig. 400, 406, 401). On regarde encore avec ce sentiment, à l'entrée des Tuileries, les *Renommées* de Coysevox, et, à l'entrée des Champs-Élysées, les *Chevaux de Marly* de Guillaume Coustou.

Ces artistes furent les favoris de la Cour et de la ville: le vrai grand sculpteur du siècle fut un indépendant et un isolé, Pierre Puget (1622-1694). Comme Poussin et Claude Lorrain, il vécut surtout en Italie et dans le Midi de la France, loin de la tyrannie desséchante de Le Brun. Le génie de Puget, reflet un peu académique de celui de Michel-Ange, fortement influencé par Bernini, ne fut pas apprécié à sa valeur, bien que Colbert, qui lui voulait du bien, l'eût chargé de décorer les proues des galères royales. On ne l'employa pas à la pompeuse décoration de Versailles, où triompha le talent vide de Girardon. Ses œuvres ont un caractère d'austère grandeur et de fierté, reflet de sa vie solitaire, toute dévouée à l'art, comme aussi du noble orgueil qui lui faisait dire, à soixante ans, après son *Milon de Crotone*: « Je suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre

ture, c'est surtout le portrait qui soutient l'honneur de l'art national: le *Louis XIII*, de Simon Guillain (fig. 406), le *Louis XIV*, de Girardon (fig. 470) sont, pour n'en citer que deux parmi cent, des œuvres de grande allure. En dehors du portrait, lorsque Coysevox (1640-1720), ses élèves les Coustou et même le froid Girardon ne s'asservissent pas trop à l'allégorie, leur science de la forme et leur

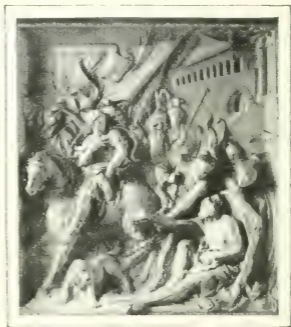


FIG. 492. — P. PUGET.
ALEXANDRE ET DIOGÈNE.
Musée de Versailles.

Antoine Verel, *Pyramide à colonnes corinthiennes*, 1662, 1663, 1664, P. DUBOIS, *Travaux*, Paris, 1881; Mlle. Watelet, *Pyramide (1664)*, E. DEBAY, *Claude Lorraine*, Paris, 1882; P. MATHIAS, *Architecture moderne*, Paris, 1884, p. 264; F. DE SAULY, *Essai sur les monuments religieux de la F. A. P.*, Paris, 1884; paysage flamand, Claude Lorraine.

De la cathédrale, P. FLOUQUENY, *Essai sur l'art de bâtir*, Paris, 1884; P. MATHIAS, *Travaux*, Paris, 1881; G. DE BERTIN, *L'Histoire de l'architecture de France*, 1885, tome 2, p. 264; F. DE SAULY, *Essai sur l'art de bâtir*, Paris, 1884.

De la cathédrale, Le Maître, Paris, 1882; A. WILSON, *The Monuments of the Middle Ages*, Paris, 1882; G. DE BERTIN, *L'Histoire de l'architecture de France*, 1885, tome 2, p. 264; F. DE SAULY, *Essai sur l'art de bâtir*, Paris, 1884; H. HAVARD, *Les Bouilles*, Paris, 1893; J. GUICHY, *Les Caffieri, sculpteurs et fontainiers*, Paris, 1898; G. DE SAULY, *Essai sur l'art de bâtir*, Paris, 1884; E. MOURIER, *Les Ivroires*, Paris, s. d.

L'ART FRANÇAIS AU XVIII^e SIÈCLE
ET L'ÉCOLE ANGLAISE.

Lors XIV mourut, la France respira. Treize ou quinze ans, elle ne vivait qu'à demi, retenue, on pourrait dire, dans une atmosphère d'anxiété, de médiocrité et de prudence maussade. Paris se transforma presque du jour au lendemain. Les comédiens italiens, chassés depuis 1697, y firent leur rentrée: ce ne furent que fêtes, bals et parties de plaisir. La société, le Régent en tête, voulut redevenir naturelle et enjouée. Mais elle ne put secouer l'habitude de ses habitudes et, s'arrêtant à mi-chemin, au lieu de revenir à la nature vraie, se

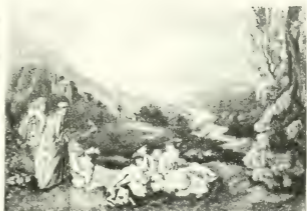


Fig. 21. — A. WATTEAU. PETIT CHAMPS-ÉLYSÉES.
Musée de Valenciennes.
Watteau, *Œuvres*, t. III.
S. 100.



Fig. 22. — N. PONCE. L'HEURE.
Musée de Valenciennes.

complut à la nature parée et galante. Comme interprètes de son amour du plaisir, de son élégance, de sa facilité de vivre, elle trouva Watteau et ses successeurs.

Ces peintres charmants, qui forment comme une guirlande du commencement jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, semblent, aux yeux de bien des gens, en résumer tous les goûts. Il n'en est rien. Le

siècle qui applaudissait avec transports les ennuyeuses tragédies de Voltaire, qui se passionnait pour *l'Esprit des Lois* et pour *l'Émile*,

fut loin d'être un siècle frivole, bien qu'il ait aimé, entre autres agréments de la vie sociale, ce qu'on appelle la frivolité. Il était encore imprégné de classicisme et il était inévitable qu'il le fût, puisque l'éducation était fondée, à titre exclusif, sur l'étude des Grecs et des Romains. Mais, à côté de ce courant classique, qui ne s'interrompt jamais et déborda vers la fin du règne de Louis XV, il y en avait un autre, né d'une réaction de l'esprit français contre la suprématie tyrannique du passé. Ce courant réfléchit un désir d'émancipation, de gaite,



Fig. 96. — N. LANZI. L'AUTOMNE.
Collection Edmond de Rothschild à Paris.

d'épicurisme aimable, qui est un des charmes du XVIII^e siècle. Il est vrai que nous sommes habitués à en médire: nous avons tous

entendu parler à mots couverts de la corruption de ce temps-là, de sa licence qui ne respectait rien, de sa scandaleuse impiété. C'est que nos éducateurs ont été formés eux-mêmes pendant la réaction politique et religieuse qui remplit presque tout le XIX^e siècle et fit de son prédécesseur un épouvantail. Ce n'est pas ici que je puis réfuter ce préjugé: il suffit de dire que le XVIII^e siècle, dans son ensemble,

marqua un retour vers la nature, vers la vérité, vers une conception plus rationnelle de la vie. Les pédants et les hypocrites, Trissotin et Tartufe, ces ennemis les plus dangereux de

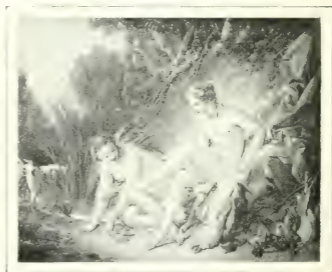


Fig. 97. — F. BOUCHER. LES BAINNEUSES.
Musée du Louvre (Caché Nearden).

l'ame française, devraient être seuls à ne pas le lui pardonner.



FIG. 498. — H. FRAGONARD.
LE CHIFFRE D'AMOUR.
*Worcester, The Food House,
collection of Mrs. and Wallace, à Londres.
Cité par M. de la Cour.*



FIG. 499. — H. FRAGONARD. L'ÉTUDE.
Musee de Louvre.

Avons vu par les vers de Molière à Mignard (p. 273). Au siècle

suivant, ce n'est pas encore tout le monde, mais c'est un grand nombre de gens de Cour, d'hommes de lettres et de savants, de bourgeois, de financiers: surtout, c'est un grand nombre de jolies femmes. L'art travailla pour elles, pour leur plaire, pour dire leurs attraits et leur puissance. On chercherait en vain, au XVIII^e siècle, un peintre comme Meissonnier, dont le pinceau a presque ignoré la femme.

A aucune époque elle n'a eu un si grand empire sur les intelligences: si la réaction du XIX^e siècle l'en a dépossédée, tout



FIG. 500. — L. DAVID.
LE SÈMENT DES BOEUF.
Musee de Louvre.

porte à croire qu'elle va prendre sa revanche de notre temps. L'avènement d'un style nouveau dans l'art ne fit disparaître ni



FIG. 501. — S. CHARDIN.
LE BÉNÉDICTÉ.
Musée de Louvre.



FIG. 502. — S. CHARDIN.
LA TOILETTE DU MATIN.
Musée de Stockholm. Gazette des Beaux-Arts.

les Académies, ni l'académisme. Les derniers disciples de Le Brun donnent la main aux Coytel, aux Van Loo, aux Lagrenée, à



FIG. 503. — J.-B. GREUZE. L'ACCORDÉON ET LE VIOLON.
Musée de Louvre.

tout cet art théâtral et vide qui se relie à l'académisme plus austère de Vien et de David. Il n'y a pas grand'chose à dire de ces peintres, sinon qu'ils subirent, plus qu'ils ne le croyaient sans doute, l'influence de l'art léger qui papillonnait autour d'eux. Tel tableau biblique de Coytel, exécuté en dimensions colossales, a l'air d'une peinture d'éventail démesurément grandie.

Le meilleur représentant de l'académisme avant David n'est pas un Français, mais un Allemand italianisé, Raphael Mengs, qui vécut surtout en Italie (1728-



FIG. 504. — J.-B. GREUZE.
LA JEUNE FILLE A L'OISEAU.

*Musée de Brno, ex-coll. de Nicolas Wenzel
à Londres.*



FIG. 505. — J.-M. NATTIER.
MADemoisELLE DE LAMBESC.

*Musée de la jeune comtesse de Brionne,
Musée de Paris.*



FIG. 506. — M. Q. DE LA FOSSE.
PORTRAIT DE MADAME DE POMPADOUR.

Musée de Brno, ex-coll. de Nicolas Wenzel.



FIG. 507. — MADAME VEUX LE BOEUF.
PORTRAIT DE MADAME DE CRUSSOL.

Musée de Brno, ex-coll. de Nicolas Wenzel.

1770). Si cet artiste très doué n'a produit aucun vrai chef-d'œuvre, c'est qu'il se laissa séduire, comme les Carrache, par la fâcheuse

tentation de l'éclectisme, qui ne connaît la beauté vivante que de seconde main.

Le grand maître de l'école aimable est Antoine Watteau, de Valenciennes, qui vint à Paris en 1702 et y mourut en 1721. Il avait vu, dans sa ville natale, de grandes toiles de Rubens: à Paris, il en vit d'autres, celles de la galerie du Luxembourg. Il y connut aussi un spirituel décorateur, Gillot, qui peignait des scènes de comédie. Ses *Fêtes champêtres* et galantes doivent quelque chose à Gillot et beaucoup à Rubens: mais leur poésie, leur sensibilité délicate n'est que de Watteau (fig. 494). Le XIX^e siècle



FIG. 504. — J. B. GREUZE. LA LAITIÈRE.
Musée de Valenciennes. Gazette des Beaux-Arts.

au nom du « grand art ». Mais faut-il condamner des chefs-d'œuvre comme *l'Embarquement pour Cythère* (1717) parce qu'ils célèbrent la joie de vivre et la douceur de la ressentir à deux? N'est-ce pas, au contraire, le rôle de l'art, ou une partie de son rôle, d'épurer ce qui est sensuel par la grâce, de rendre la beauté aimable et attrayante, d'égayer la vie et d'en activer les pulsations?

Watteau est un coloriste raffiné, dont la palette a les subtilités exquises de celle de Van Dyck: son défaut, c'est de voir le monde comme une scène de l'Opéra,

éclairée aux feux de Bengale, de n'être ni passionné ni ému, de se jouer à la surface des choses. Ses imitateurs, Lancret et Pater, plus sensuels et moins délicats que lui, sont pourtant encore de



FIG. 509. — L. DAVID.
PORTRAIT DE MADAME RECAMIER.
Musée du Louvre.



FIG. 716. — E. FAÇONET.
STATUE ÉQUESTRE
DU PRINCE DE GRANS,
— Saint-Petersbourg.



FIG. 717. — L. DAVID.
MADAME SÉRIZIAT.
— Musée de l'histoire naturelle des Beaux-Arts.

vrais artistes (fig. 465, 466). Peut-on en dire autant de Boucher, le plus fécond des peintres de cette lignée (1704-1770)? C'était un décorateur ingénieux, un dessinateur épris des lignes ondulées et

sinueuses qui sont comme la formule graphique du style *rocaille*. Mais Boucher dessinait *le chic*, sans étudier la nature: il peignait ses tableaux comme des écrans, avec une profusion monotone de bleus et de roses: sa couleur, d'une gaieté factive, est souvent crue, blafarde ou acide (fig. 497). Ce peintre



FIG. 718. — E. FAÇONET.
BAINNEUSE.
— Musée de l'histoire...



FIG. 719. — J.-B. PÉLAGI.
MAISON DE MARGHERITE DE SAIXE.
— Musée de Saint-Louis à Strasbourg.

les Grâces, comme on l'appelait, fut un esprit superficiel et vulgaire, dont les inventions les plus hardies ne sont même pas sensuelles, mais quelque chose comme des berquinades à rebours. Fragonard (1732-1806) lui fut infiniment supérieur: il l'est même à Watteau par le sentiment de la réalité et la variété ingénieuse des motifs (fig. 498, 499). Ce pauvre *Frago*, si pimpant et si lumineux, mourut oublié et méconnu sous l'Empire, après avoir vu le triomphe des peintres qui le vilipendaient, le traitaient de corrupteur public et n'avaient pourtant ni son imagination ni son « métier ».

Dès le milieu du XVIII^e siècle, la frivolité fatigante de Boucher et de ses nombreux imitateurs provoqua une double réaction, l'une vers l'art antique, l'autre vers l'art moral. La

première doit nous occuper d'abord.

On croit souvent que la réaction classique ne commença qu'avec la Révolution. C'est une erreur: elle s'est dessinée dès le règne de Louis XV. Les premières découvertes importantes dans les ruines de Pompéi et d'Herculanum avaient eu lieu en 1755 et excité une vive curiosité pour l'art antique. Un savant allemand, Winckelmann (1717-1768), frappé de la décadence de l'art en Allemagne et en Italie, exhortait les artistes à chercher leurs modèles dans l'antiquité. Son *Histoire de l'Art chez les Anciens* fut traduite en français dès 1764 et obtint un grand succès à Paris. D'autre part, de 1756 à 1785, le burin énergique et élégant d'un graveur italien, Piranesi, répandait par milliers des images de monuments romains, de vases sculptés, de candélabres, de bas-reliefs. L'influence n'en fut pas seulement considérable sur l'art décoratif, bien qu'il ait été le premier à s'en ressentir.



FIG. 53. — A. BOUCHER.
D'ANG.
Musée de Versailles.

Lors de l'avènement de Louis XVI, en 1774, le goût était déjà



Fig. 516. — A. CANOVA.
APOLLO ET PSYCHE.
Musée de Louvre.



Fig. 517. — Cl. CLODION.
BACCHANTE.
Musée National de Napoléon à Paris.

à l'antiquité, dont on admirait d'autant plus l'art et les mœurs

qu'on s'était écarté davantage de son idéal. Le nouveau roi, bon mari, dévot, d'une intelligence un peu bornée, fit régner à la Cour une décence du moins apparente, qui contrastait avec le laisser-aller carnavalesque des dernières années de Louis XV. De tous ces éléments naquit le style Empire, qui est bien antérieur à Napoléon et n'a fait que dominer sans partage à une époque où le raffermissement du principe d'autorité — en d'autres termes, le despotisme — ramena, pendant une quinzaine d'années, les errements du siècle de Louis XIV. Vien et son élève David ne sont donc pas les auteurs d'une révolution dont ils profitèrent; mais il est juste de dire qu'ils la firent triompher dans la peinture, où le goût des galanteries blanches et roses avait obstinément survécu à Louis XV.



Fig. 518. — JEAN-CLAUDE VAN CLÈVE.
Ses Parents, Sirey et d'Alton.
Musée de la Ville de Paris.

à l'antiquité, dont on admirait d'autant plus l'art et les mœurs



Fig. 500. — W. HOGARTH.
LE MALTAISE A LA MODEL.
(Galerie Nationale de Londres.)

pas assez d'injures pour Boucher et ses élèves, — auxquels il oppose déjà « le grand goût sévère et antique », — pas assez d'éloges pour Chardin et Greuze, en qui il salue les reformateurs de l'art. Il ne suffit pas, aux yeux de Diderot, que l'art soit décent : il doit encore prêcher les vertus domestiques, la bienfaisance, la sensibilité. Simon Chardin était un peintre excellent, de la lignée des naturalistes hollandais, mais de meilleure compagnie, dont Diderot apprécia fort bien les qualités techniques : il a fait de la peinture anecdotique, familière, honnête, mais cette

peinture est surtout de la bonne peinture (« c'est bien bon, de la bonne peinture », disait-il), un retour à la nature telle qu'on la voit à la lumière du jour, non sous les lustres de l'Opéra (fig. 501, 502). Greuze, lui, fit de la peinture vertueuse et sentimentale, qui nous paraît aujourd'hui presque insupportable : son *Père de Famille*, sermon en couleurs, est un sermon ennuyeux. Mais, par le fond de son talent, tel qu'il apparaît dans ses jolies têtes de fillettes, dans *la Cruche cassée*, dans *la Laitière*, il se rattache à l'art aimable et élégant du XVIII^e siècle (fig. 503, 504, 508). Il contribua à écraser Boucher, mais David l'écrasa à son tour,



Fig. 501. — J. REYNOLDS.
MRS. O'BRIEN.

(Hôtel de Clugny, collection Wallace et Londres.)

ne faisant aucune différence entre l'art sensuel et l'art sensible, des que la Grèce et Rome ne l'inspiraient pas. « Il faut, disait-il féroce-ment, revenir à l'antiquité toute crue. » Un sculpteur du temps de la Révolution, thuriferaire de David, demandait qu'on proscrivit tous les tableaux flamands « comme ridiculisant la nature humaine », et que tout sujet non patriotique (lisez : non emprunté à Plutarque) fût désormais interdit à l'art.

Le seul genre qui, au XVIII^e siècle, n'ait cessé de produire des chefs-d'œuvre, est le portrait. Le pastelliste La Tour a fixé les physionomies les plus charmantes, les plus spirituelles, avec des poussières d'ailes de papillon (fig. 506). Nattier, un peu monotone dans sa grâce, a laissé des portraits savoureux de femmes exquises et fardées (fig. 505). Tocqué, plus savant et plus profond, est l'auteur d'un des plus beaux portraits du Louvre, celui de Marie Leczynska, l'épouse délaissée de Louis XV. Madame Vigée-Lebrun, morte en 1842 seulement, mais qui, par son talent, appartient surtout au règne de Louis XVI, a peint avec une grâce attendrie des beautés sensibles et minaudières (fig. 507). Enfin, les classiques, David tout le premier, firent des portraits admirables : placés devant la nature vivante, ces hommes de grand savoir oubliaient Grecs et Romains pour s'inspirer d'elle. L'école française n'a peut-être pas de plus beau titre de gloire que le groupe formé, au Musée du Louvre, par le portrait de Mme Récamier, qu'encadrent deux autres por-



FIG. 506. — SIR JAMES O'NEIL.
L'ENFANT BLEU. (THE BLUE BOY).
Collection particulière de Westminster, à Londres.



FIG. 507. — SIR JAMES O'NEIL.
LA PROFANE.
Collection particulière de Westminster, à Londres.

traits de David, ceux de M. et de M^{me} Seriziat (fig. 509, 511).



FIG. 521. — THE GAINSBOROUGHS
AND MRS. GRAHAM.
(Musée d'Hambourg)

toire (fig. 510), mais qui, à Paris, sculpte sa charmante *Baigneuse* (fig. 512) et *les Trois Grâces* de la célèbre pendule Camondo. La seconde moitié du XVIII^e siècle vit fleurir deux grands artistes, Pigalle et Houdon : le premier, auteur du magnifique tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg (fig. 513) et d'un *Mercure assis*, heureuse imitation de l'antique : le second, l'égal des plus grands interprètes de la nature, à qui l'on doit l'incomparable *Voltaire* du Théâtre Français, les *Diane* de Paris et de Pétersbourg, une longue série de portraits étincelants d'esprit et de vérité (fig. 514, 515). Parmi les sculpteurs de boudoirs, dont l'art ne s'imposa guère de scrupules, mais qui furent de séduisants évocateurs des grâces féminines, le plus aimable est Clodion, « chef de chœur de fringantes Bacchantes¹ » (fig. 517) : comme Fragonard, il survécut au temps



FIG. 524. — G. ROMNEY.
PORTRAIT DE MRS CURRIE.
(Galerie Nationale de Londres)

1. ANGELE MICHÉLI, *Notes sur l'Art moderne*, PARIS, 1896, j'ai fait, dans cette

des mœurs faciles et, quand la réaction gréco-romaine eut changé les goûts de sa clientèle, il en fit redoubter, pour vivre, à sculpter Caton.

La Renaissance classique eut pour principal foyer l'Italie. Canova (1757-1822) se crut l'émule des Grecs et ne fut qu'un Praxitèle vulgaire (fig. 516); l'Allemand Danneker, l'Anglais Flaxman, le Danois Thorwaldsen usurpèrent, à sa suite, des réputations qui nous étonnent aujourd'hui. Vers 1800, cette école régnait sans partage, et, avec elle, la fausse élégance et la fadeur. Le propre de ces artistes, c'est de n'avoir jamais senti frémir la chair fraîche: à force d'idéalisme, ils avaient éliminé de l'art ce qui en fait la supériorité sur la littérature, l'expression et l'intensité plastiques.



FIG. 515. — G. RIBBEN.
PORTRAIT D'UNE FEMME ANGLAISE.
Collection Sir John Lubbock, Londres.



FIG. 516. — J. HOGARTH.
PORTRAIT D'UNE FEMME ANGLAISE.
Collection Sir John Lubbock, Londres.

peintre. Mais le fait que ses tableaux racontent des histoires édifiantes et salutaires, plusieurs engrais l'attribuent à cet art, l'ont fait lire, ils sont imprimés entre guillemets.

hantes et qu'ils les racontent avec détail, est important à noter : cette prétention didactique et sermonneuse restera un des caractères de l'art anglais. On a dit avec raison que le rebuis anecdotique de Hogarth préparait le rebuis psychologique de Burne Jones¹.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, sous l'influence de Rubens, de Van Dyck, de Titien et de Murillo, dont les chefs d'œuvre étaient déjà nombreux dans les collections anglaises, sous l'influence aussi de l'art français, qui ne fut jamais plus populaire, grandit une génération de portraitistes remarquables, Joshua Reynolds (1723-1792), Gainsborough (1727-1788), Romney, Ræburn, Hoppner, Opie, Lawrence (1769-1830). A la différence des portraitistes français, ils furent avant tout des coloristes, épris de tonalités à la fois intenses et vaporeuses : à la différence des grands Vénitiens, ils se préoccupèrent moins de la vérité que de la grâce. Leurs portraits font revivre une aristocratie raffinée, comme celle qui avait fourni des modèles à Van Dyck, mais plus saine et mieux armée pour l'action (fig. 526-527). A la même époque, Crome, Gainsborough et d'autres reprurent, avec leur originalité d'insulaires, la tradition de Ruisdael et inaugurèrent le paysage réaliste moderne. Les meilleurs paysages français du XVIII^e siècle, si l'on en excepte quelques petites toiles de Joseph Vernet, s'inspirent encore de la tradition italienne : ce sont les Anglais qui s'en émancipèrent les premiers et osèrent « planter leur chevalet en pleine campagne ». Désormais, l'Angleterre devient un facteur important dans le mouvement artistique du monde : elle donne d'ailleurs plus qu'elle ne reçoit et, dans le portrait et le paysage, reste anglaise, foncièrement anglaise, même quand l'art français règne partout ailleurs.



FIG. 527. — TH. LAWRENCE.
PORTRAIT DE M^{ME} CIBBER.
Collection Beistegui à Paris.

¹ R. DE LA SIZUENNE, *La Peinture anglaise contemporaine*, Paris, 1905, p. 209.



FIG. 529. — L. DAVID.
LES SABINES SAUVÉES PAR LES ROMAINS ET LES SABIENS.
Musée de Louvre.

À l'commence-
ment du XIX^e
siècle. Louis
David (1748-1825) do-
minait en maître in-
contesté sur l'art fran-
çais. D'une intolé-
rance toute jacobine,
il avait érigé en doc-
trine l'imitation des
statues et des bas-
reliefs antiques, le
dédain des sujets de
genre, le mépris de
la peinture sensuelle
ou simplement aimable. Mais sa pratique
valait mieux que sa

théorie, comme en témoignent ses admirables portraits (fig. 509, 511), le groupe central du tableau des *Sabines* (fig. 529) et cette grande composition du *Sacre de Napoléon à Notre-Dame*, « procès verbal épique », le plus beau tableau d'histoire qu'ait encore produit aucune école (fig. 536). En 1815, David, qui avait voté la mort de Louis XVI, fut exilé comme régicide; il mourut en Belgique dix ans plus tard, après avoir peint dans ce pays quelques beaux portraits d'une fac-



FIG. 536. — L. DAVID.
SACRE DE NAPOLEON A NOTRE-DAME
(PARTIE CENTRALE).
Musée de Louvre.

ture large, qui semblent accuser l'influence tardive de Franz Hals.
Les contemporains de David, bien que plus ou moins regentés



FIG. 531. — E. Guérin, L'Amour et Psyché. Musée de Valenciennes, Valenciennes.



FIG. 532. — G. Gros, L'Amour et Psyché. Musée de Valenciennes, Valenciennes.

par lui, conservèrent plus d'indépendance que ceux de Le Brun. Le moins personnel, Guérin, est aussi le plus oublié. Le fade Gérard ressemble à Canova plus qu'à son maître et, dans son

Amour et Psyché, montre la voie aux peintres doucereux du second Empire (fig. 531). Girodet s'inspira de l'Ossian de Mac-Pherson, que Napoléon I^{er} admirait à l'égal d'Homère: sa peinture, classique par la forme, maigre et veule d'exécution, est déjà romantique par l'esprit (fig. 533). Gros, l'auteur des *Pestiférés de Jaffa* et de *Napoléon à Eylau*, deux chefs-d'œuvre (fig.



FIG. 533. — J. Gérard, Amour et Psyché. Musée de Valenciennes, Valenciennes.

534, 535), annonça le romantisme par son goût pour les sujets modernes et son peu de respect pour la tradition grecoromaine.

David lui en voulait et lui conseillait de « feuilleter Plutarque » : mais, en art comme en littérature, Brutus, Caton et les Grecques avaient fait leur temps.

Le plus original des peintres de l'Empire fut Prudhon, un des



FIG. 534. — J.-A. GROS.

BONAPARTE ET LES PESTIFÉRÉS DE JALYA.
Musée de Louvre.

plus séduisants parmi les grands maîtres (1758-1823). Il avait étudié Corrége et Léonard, qu'il appelait « son maître et son héros », et qu'il préférait à Raphaël. Prudhon excella dans le clair-obscur, dans le rendu des jeux de la lumière caressant des chairs blanches et veloutées. Coloriste harmonieux et parfois puissant, dessinateur un peu mou, resté classique par le choix des types et des sujets, il fut ainsi comme

l'André Chénier de la peinture (fig. 532, 536). Tous les artistes de son temps, même Gérard, ont peint des portraits probes et solides : quelques uns de ceux de Prudhon, par exemple *Mme Copia* et *l'Impératrice Joséphine*, sont des chefs-d'œuvre qu'on n'a jamais dépassés.

Dès 1806, un élève de David, Ingres (1780-1867), dessinait au crayon des groupes de portraits qui compteront toujours parmi les merveilles de l'art (fig. 538). Cet homme au tempérament d'acier, qui devait vivre plus de quatre-vingts ans, commença par être presque un indépendant : on lui reprochait



FIG. 535. — J.-A. GROS.

NAPOLÉON À EYLAU.
Musée de Louvre.

d'être « gothique », de s'inspirer des prédécesseurs de Raphaël. Avec le temps, il devint un classique intransigent, dessinateur subtil, nerveux, sensible comme pas un aux *valeurs tactiles*, mais incapable d'exprimer l'émotion, la passion, la reverie. Non seulement il était mauvais peintre, mais il méprisait la peinture, la qualifiait d'« agrément négligeable » et assurait que ce qui est bien

dessin est toujours assez bien peint. Sauf dans quelques petits tableaux et des portraits d'une facture exquise, ceux de Mme De vaucaey, de Mme de Senonnes. Ingres ne fit guère que du coloriage en grand. Suivant le mot de Delacroix, il appliquait la couleur « comme de la nonpareille sur un gâteau bien cuit ». Devant sa *Vierge et l'Hostie*, Horace Vernet, bien médiocre coloriste lui-même, s'écriait un jour : « Dire que voilà vingt ans qu'il nous fiche des bleus pareils ! » C'est la couleur, à la fois terreuse et criarde, qui rend presque odieuse son *Apothéose d'Homère*,



FIG. 108. — P. PICHON.
LA JUSTICE ET LA VIERGE ÉTRANGÈRE
SE LIVRANT À L'AMOUR.
Musée de Valenciennes.

malgré des beautés de premier ordre que révèle un examen attentif. Pour faire saisir, dans toute sa puérilité, l'intolérance d'Ingres,



FIG. 109. — D. LUDÉS.
PORTRAIT DE MADAME DE SENONNES.
Musée de Valenciennes. (Musée de Valenciennes.)



FIG. 110. — D. INGRES.
LA FAMILLE STARNATI. (DESSIN).
Musée de Valenciennes. (Musée de Valenciennes.)

il est bon d'ajouter qu'il exclut du cortège des grands hommes, après les y avoir admis sur son esquisse, Shakespeare et Goethe.

parce qu'il les soupçonnait de romantisme! On admire encore ses figures de femmes nues, *La Source*, *L'Andromède*, *L'Othélie*; mais

elles plaisent davantage en photographie ou en taille douce. « Que n'écrivit-il en prose? » disait Boileau de Chapelain. On aurait pu demander parfois à Ingres pourquoi il peignait (fig. 537, 539).



FIG. 537. — D. INGRES.
PORTRAIT DE DAVID.
Musée du Louvre.

Géricault, dont la vie fut courte (1791-1824), joua un rôle éminent dans l'histoire de l'art français, parce qu'il reprit avec plus de force et de hardiesse la tradition de Gros. Son *Radeau de la Méduse* (1819), comme les *Pestiférés de Jaffa* de Gros, est bien plus près de Michel-Ange que de l'antique. Avec ce chef-d'œuvre, « le mouvement et le pathétique firent une éclatante rentrée dans l'art ».

Géricault alla en Angleterre pour y exposer le *Radeau* et en rapporta des idées nouvelles sur la beauté de la couleur, à distinguer du coloriage des Davidiens : il tient à la fois des Anglais et de Rubens dans ses admirables études de chevaux, comme le tableau des *Courses d'Epsom* qui est au Louvre, premier exemple du *galop volant* dans l'art français¹. Son *Cuiras-*



FIG. 539. — TH. GÉRICAUT. — LE DERBY D'EPSOM.
Musée du Louvre.

... Ce motif, qui n'est pas conforme à la réalité et que la photographie instantanée ne fournit pas (voir p. 69), a été inventé par les artistes mycéniens et adopté par ceux de la Russie méridionale, de la Perse sassanide et de la Chine, avant de reparaitre en Europe. Le plus ancien exemple européen est une gravure anglaise de 1794; en France, il ne se trouve pas avant la Restauration; en Allemagne, avant 1830. Depuis 1830, les révélations de la photographie instan-

sier Blesse et son Officier de chasseurs, grandes figures épiques antérieures à son voyage d'Angleterre, sont encore d'un ton et d'un dessin très conventionnels (fig. 540, 542).

Géricault eut pour héritier Delacroix (1798-1863), que l'on considéra comme le chef de l'école romantique. Le mot de *romantisme* n'offre pas un sens précis: ce fut surtout une protestation contre la tyrannie des Grecs et des Romains, une revendication, opposée à d'injustes dédains, de l'art du moyen âge et des temps modernes. Delacroix emprunta les sujets de ses tableaux les plus célèbres à Dante, à Shakespeare, à Byron, à l'histoire des Croisades, à celles de la Révolution française et de la Grèce insurgée contre les Turcs (fig. 544, 546). Il peignit en élève de Géricault, de Rubens et de Paul Véronèse, avec une science un peu courte du dessin, mais une fièvre de vie et d'expression, un sentiment profond et poétique de la couleur. Par sa technique large et hardie, il

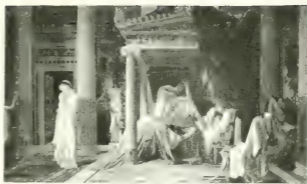


Fig. 540. — D. INGRES, HISTOIRE DE SÉMIRAMIS. Musée de la Couronne.



Fig. 541. — EUGÈNE DELACROIX, LE REMPART DE MESSÉ. Musée de la Couronne.

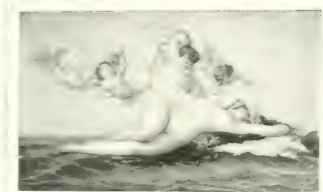


Fig. 542. — A. CAYROL, LE NESSUS ET LA VIERGE. Musée de la Couronne, Paris.

Il ne se contenta pas de peindre, il se passionna pour la poésie, la philosophie.

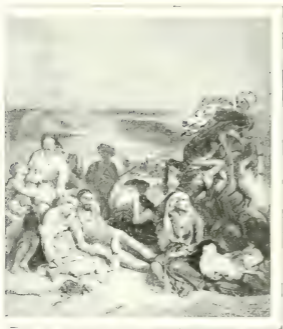


FIG. 544. — E. DELACROIX.
LE MASSACRE DE SCIO.
Musée de Louvres.

rompit énergiquement avec les timidités de l'enluminure et prépara de loin l'impressionnisme moderne. En le qualifiant de « Rubens malade » et de « Veronese inquiet », on ne le diminue pas, car sa maladie et son inquiétude étaient celles du siècle lui-même, plus humaines et plus fécondes que l'optimisme de ses modèles préférés.

Malgré les anathèmes d'Ingres, pour qui Delacroix était le diable en peinture, l'académisme austère ne survécut pas à l'assaut des romantiques. Cette austérité n'était d'ailleurs pas conforme au génie national, qui finit tou-

jours par reprendre le dessus. Il se forma une école éclectique, où la poésie du romantisme, son goût un peu mystique pour le moyen âge, une pointe de sentimentalisme à la Greuze et même des souvenirs de Boucher s'allierent à la tradition du dessin d'après l'antique et de l'idéalisme sculptural des Davidiens. Les maîtres de cette école ont peint des anecdotes en grandes dimensions et ont cherché à émouvoir

par le choix de leurs sujets, la grâce de leurs types de femmes et d'enfants, bien plus que par la qualité intrinsèque de leur peinture. De ce nombre sont Paul Delaroche, synthèse de Girodet et d'Ingres, l'auteur des *Enfants d'Edouard* (fig. 545) et de l'*Hémicycle* de l'Ecole des Beaux-Arts; Ary Scheffer, un Hollandais immigré en France, peintre aimable de Marguerite et d'Ophélie; Couture,



FIG. 545. — P. DELAROCHE.
LES ENFANTS D'EDOUARD
DANS LA TOUR DE LONDRES.
Musée de Louvres.

l'auteur des *Romains de la Académie*, simulacre théâtral d'une orgie: Gleyre, Flandrin, Cogniet, Cabanel, Bouguereau et bien d'autres. Ce n'est pas en quelques lignes qu'on peut prétendre juger ces hommes, ni donner une idée des qualités diverses qui feront vivre leurs noms. Chez Gleyre et chez Flandrin surtout, l'élève favori d'Ingres, la tendance mystique est plus forte; chez Cabanel et Bouguereau, la sensualité domine,



FIG. 546. — E. DELACROIX. LA BATAILLE DE DANES.
Musée de Louvre.



FIG. 547. — E. DELACROIX. LA MARMITE.
Musée de Louvre.

mais une sensualité qui n'est pas primesautière comme celle de Rubens, les chairs de Cabanel étant cotonneuses et celles de Bouguereau un peu vitrifiées (fig. 543). La réputation européenne de Bouguereau est due surtout à des tableaux de piété d'une exécution lisse et douceuse, qui font, dans l'école française, pendant aux œuvres de Carlo Dolci, bien qu'elles soient très supérieures à

ces dernières par la science de la composition et du dessin (fig. 550).

Peut-être faut-il rattacher au même groupe, à cause de la nature des sujets qu'ils ont préférés, Delaunay, talent viril et probe, Hébert, d'une grâce émue et délicate sans fauteur (fig. 547), J.-P. Laurens, conteur passionné des drames de l'histoire, Merson, Cormon, Maignan et Duez. Combien



FIG. 548. — A. RAFFET. LES JOUEURS DE BILLARD.
Musée de Louvre.

d'autres, comme l'antoin Latour $\frac{1}{2}$ 1694) et Agache, est il plus facile de nommer avec estime que de classer!

Au xvii et au xviii siècle, la peinture de batailles, représentée

surtout par le Flamand immigré Van der Meulen, n'avait guère produit en France que des œuvres médiocres ou pompeuses, chroniques des hauts faits douteux de quelques princes. Le soldat était la chair à canon et ne comptait pas. Le *Napoléon à Eylau*, de Gros, est le premier tableau militaire où ait respiré

l'âme d'une époque, où ait battu le cœur d'un artiste et d'un homme de bien (fig. 535). Gros fit une place au chirurgien Percy en avant de



FIG. 296. — J. DAVID, 1784.
Soldats et Instructions. — Extrait de *Messidor*.
Soyez bons et justes. — H. de W. et C., Paris.



FIG. 276. — W. ETTY, 1825.
VIERGE CONSOLANT LE
MUSEE DE L'EXPOSITION — CARTE NOTRE-DAM



FIG. 277. — J.M.W. TURNER, LA VIEILLE.
Ancienne collection Laroque à Paris.
Gazette des Beaux-Arts.

Napoleon: il songea moins aux chefs qu'à la misère des blessés, à la mélancolie d'un lendemain de carnage. Cet exemple ne fut

pas perdu, bien que beaucoup de peintres militaires du XIX^e siècle, notamment le trop fécond Horace Vernet, aient continué à traiter les épisodes de guerre en illustrateurs patriotes plutôt qu'en penseurs. Il n'en fut pas ainsi de Charlet et de Raffet, lithographes formés dans l'atelier de Gros (1792-1845, 1804-1870), qui raconteront les guerres de la Révolution et de l'Empire avec un sentiment à la fois dramatique et démocratique, dont les sympathies allèrent au soldat héroïque et obscur, qui mitrent ses souffrances et son enthousiasme au premier plan (fig. 543). L'un des plus



FIG. 571. — J. MEISSONIER.
NAPOLEON III A SOUFRIERE.
Musée de Valenciennes.

éminents élèves de Léon Cogniet, Meissonier (1815-1891), et les élèves ou imitateurs de celui-ci, Neuville, Detaille, se rattachent, en tant que peintres militaires, à Charlet et à Raffet (fig. 549, 552, 553). Un tableau comme le *1817* de Meissonier, pour ne citer que celui-

là, est une des gloires incontestées de l'école française du XIX^e siècle: il n'y a rien de pareil, en ce genre, dans l'art de la Hollande et de l'Italie. Mieux, Meissonier a traité des sujets anecdotiques du XVIII^e siècle avec une prodigieuse habileté de miniaturiste et une science de la forme



FIG. 572. — E. DETAILLE. LE REVEIL.
Musée de Valenciennes.

supérieure même à celle des Hollandais (fig. 554). Mais le plus beau de ses tableautins pâlit à côté d'un Pieter de Hooch ou d'un Vermeer, car Meissonier dessine trop, il colorie plus qu'il ne peint et n'a jamais su envelopper la forme dans une atmosphère lumineuse et caressante.

Depuis Delacroix, l'Orient était à la mode: la guerre de l'Inde



FIG. 554. — J. MEISSONIER.
LES AMATEURS.
Musée de Chantilly.



FIG. 555. — J. CONSTABLE. LE CHAMP DE BLI.
Galerie Nationale de Londres.
(Buche Hanfstängel, Munich.)

pendance hellénique, la conquête de l'Algérie, les relations de plus en plus actives avec Constantinople, la Syrie et l'Égypte

fournirent aux peintres amateurs de pittoresque et de couleur une veine nouvelle qu'ils exploitèrent très habilement. Les meilleurs de ces peintres orientalistes furent Decamps (fig. 560), Marilhat et Fromentin. Decamps était un coloriste hors ligne, le meilleur peut-être que la France ait encore eu, témoins les merveilleux tableaux que l'on voit de lui à Chantilly. Fromentin, consciencieux, un peu timide, a peint un Orient et des



FIG. 556. — J. CONSTABLE.
LA CATHÉDRALE DE SALISBURY.
(Musée de South Kensington - Londres.)

Arabes d'une élégance factice, mais avec une palette délicatement nuancée. Son grand titre, d'ailleurs, est d'avoir écrit *Les Maîtres d'autrefois*, non pas le plus beau, mais le seul chef-d'œuvre de

critique d'art que la France du dix-neuvième siècle ait produit.

Les petits peintres du XVIII^e siècle avaient plus aimé la campagne que la nature: J. J. Rousseau et Bernardin de Saint Pierre, fervents *naturalistes*, n'exercèrent pas d'influence sur l'art de leur temps. La révélation de la nature authentique, « avec ses verdure franches et ses transparences d'atmosphère », fut apportée en France par des Anglais, Bonington et Constable (fig. 555, 556), qui envoyèrent leurs œuvres aux *Salons* de la Restauration. Un groupe d'artistes français alla s'installer à Barbizon, dans la forêt de Fontainebleau, regarda en face les arbres, les rochers, les mares, et produisit « de fidèles et ardents portraits de la terre natale », tels que l'art français n'en avait pas encore connus. Les classiques les accusèrent de représenter « des sites



FIG. 557. — C. COROT. PAYSAGE VALNAAL.
Musée de Louvre.

arides et sans charme, dont les lignes sont pauvres et la végétation desséchée et rabougrie, » parce qu'ils cherchaient leurs modèles en France, non en Italie et renonçaient au « paysage ajusté », avec des temples en ruines au premier plan. Du moins, ces hérétiques la triomphèrent: le paysage italien est bien mort.



FIG. 558. — H. RENAUD. LE CAVALIER AU PÈLERIN.
Musée de Louvre.



FIG. 559. — J.-F. MILLET. LES GUANCHEUSES.
Musée de Louvre.

Th. Rousseau (1812-1897), Daubigny (1817-1878), Dupre et Diaz

furent les maîtres de la nouvelle école, à laquelle on peut joindre l'animalier Troyon. D'autres animaliers de talent, Rosa Bonheur,



FIG. 566. — A. DELAMÈS.
L'ÉCOLE DE SIVYNY.
Musee de Louvre, Gazette des Beaux-Arts.



FIG. 567. — TH. CHASSÉRIAU.
LES DEUX SŒURS.
Collection A. Cassatta, Gazette des Beaux-Arts.

Brascassat, restèrent plus voisins des maîtres hollandais, notamment de Paul Potter, modèle sec et

dangereux à imiter. Une place à part doit être faite au paysagiste Corot (1796-1875), qui, dans sa longue carrière, alla de l'académisme jusqu'aux confins de l'impressionnisme. Par son éducation, c'était un classique et il ne cessa jamais de peupler ses paysages de nymphes et de satyres : mais cette fidélité tout extérieure à la tradition lui laissa son indépendance de peintre-poète, de lyrique exquis, adorateur fervent de la nature sous ses aspects paisibles, peintre incomparable de la fraîcheur du matin et des brumes argentées du soir (fig. 557).



FIG. 568. — G. COURBET. LES COULEUSES DE BEL.
Musee de Nantes, Gazette des Beaux-Arts.

Si le paysage français a eu ses grands interprètes au XIX^e siècle, les robustes paysans de France ont aussi trouvé le leur en Millet. C'est, si l'on peut dire, un réaliste idyllique, qui, par sa technique et le choix des sujets, se rattache à Chardin, alors que le



FIG. 503. — P. BAUDRY.
LA FONTAINE.
(Musée de Laeken, Belgique.)

sentiment « ému et fraternel » qu'il met dans ses toiles reflète cette préoccupation des humbles et des pauvres qui a été l'honneur du XIX^e siècle et son tourment (fig. 551, 550).



FIG. 504. — G. MOREAU.
ORPHÉE.
(Musée de Laeken, Belgique.)

Corot et Millet ont eu de dignes héritiers. Il n'est pas de Salon an-

nuel où le paysage ne soit représenté par de belles œuvres : Français et Harpignies, Cazin et Pointelin, pour ne citer que ces quatre artistes, ont leur place marquée d'avance au Louvre.



FIG. 505. — L. BONNAT.
PORTRAIT D'ERNEST RENAN.
(Collection Psichari). (Cliché Braun, Clement et Cie.)



FIG. 506. — L. BONNAT.
LA DAME AU CROISSANT.
(Collection E. Kann.)

Jules Breton, peintre de paysans et de scènes rustiques comme Millet, mais moins âpre, s'efforça de concilier la poésie et



FIG. 577. — PEUPE DE GIOVANNES. LE BOIS SACRÉ.
Reproduction de la Société des Artistes Français.

le réalisme, sans sacrifier la beauté et la grâce à la vérité. Vers 1855, la calligraphie froide des académiques et l'épuisement



FIG. 578. — J. DAGNAN-BOUVERE.
LES CONSÉQUENCES.
(Paris, Louvre et Paris.)



FIG. 579. — G. MOREAU.
MÉDÉE ET JASON.
(Reproduction de la Société des Artistes Français.)

du romantisme produisirent une réaction dans le sens du réalisme et du naturalisme. Courbet (1810-1877) et Manet (1833-1884) en

furent les apôtres intemperants. L'un et l'autre, au début, s'étaient cependant moins inspirés de la nature que des peintres espagnols, Velasquez et Goya. Les grands paysages de Courbet manquent d'air et ses figures, solides et vigoureuses, sont souvent peintes avec de la suie; mais la hardiesse de son exécution, contrastant avec le faire lèché d'un Delaroche, fut, au milieu du siècle dernier, d'un bon exemple (fig. 562). *L'Olympia* de Manet était plus révolutionnaire encore que les *Baigneuses* de Courbet: c'était une protestation contre ces femmes nues, déesses ou mortelles, aux silhouettes d'une irrédelle élégance, aux chairs exsangues et transparentes, dont l'academisme du XIX siècle s'est montré prodigue. Mais cette exhibition tapageuse fit scandale sans faire école: la technique de Manet fut plus imitée que sa conception un peu caricaturale de la forme. De sa technique, dont la formule est la juxtaposition des couleurs franches — car, disait-il, le prin-



Fig. 562. — E. DELACROIX.
EUGÈNE DELACROIX.
(Musée du Luxembourg).



Fig. 563. — CARLOS DRYE.
E. L'ÉTOILE (1854).



Fig. 564. — J. J. HENCKES.
SAINT SÉBASTIEN.

cipal personnage d'un tableau, c'est la lumière — derivent deux tendances générales qui, vers 1875, se développeront en véritables systèmes, *l'impressionisme* et le *placirisme*. *L'impressio-*



Fig. 773. — H. MAKART.
CÉCILIA ET LES CYGNES.

Wolmann, éd. Stuttgart. — Art-Library, Neumann, éd. 1911.

Le *pleinairisme* est une révolte contre la peinture faite dans l'atelier, avec des ombres noires que le grand jour ne connaît pas. On peut être *impressionniste* sans être *pleinairiste*, et réciproquement : parmi ces artistes en rupture avec l'École, il y a presque autant d'écoles que d'individus.

Le plus remarquable des peintres de figures en plein air fut Bastien-Lepage, mort jeune, mais dont l'influence lui survécut. Le *pleinairisme* séduisit surtout les paysagistes. Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne, qui, par leur technique,



Fig. 774. — W. TURNER.
THE FIGHTING TEMERAIRE.
National Gallery, Londres.

Wolmann, Maerker, t. III, Neumann, éd. 1911.

furent, en même temps, des impressionnistes. Renoir et Henry Martin, bien que paysagistes à leur heure, sont plus connus comme peintres de figures qui, vues de près, ont l'air de taches multicolores, mais, à la distance voulue, font la



Fig. 775. — E. BURNE-JONES.
LE CŒUR D'AMOËL.

Wolmann, t. II, Neumann, éd. 1911.

1. Le nom. Derive d'un tableau exposé par le paysagiste Monet en 1874 au Salon des Refusés; il représentait un coucher de soleil avec ce titre : « Impression. »

joie des yeux. « L'impressionisme, a-t-on dit, renouvelle le paysage par l'amour et l'intelligence de la lumière, et, dans ce besoin même d'intensité, trouve la technique nouvelle qui, pour exalter le ton, le divise¹. » Un des maîtres de l'impressionisme est un artiste raffiné, dessinateur subtil comme Ingres, volontiers bizarre ou vulgaire dans ses conceptions, Degas. Un autre impressioniste, Besnard, de mande la suggestion intense de la vie à la juxtaposition harmonieuse des couleurs les plus vives et semble vouloir rechercher sur la clarté du soleil. Un troisième, Carrière, reagissant contre le



FIG. 776. — F. LIENAC.
LE MALADICAL DE MOULRI.
Collection W. Sittona à Londres.

pleinairisme, pousse à l'extrême la recherche de la fluidité de l'enveloppe et noie ses figures dans l'éclat diffus d'un demi-jour qui en accentue la mélancolie. En général, l'impressionisme et le pleinairisme ont abusé de la lumière et fait abstraction de la réalité solide, qui n'en existe pas moins et revendique ses droits.



FIG. 777. — A. BONHEUR. LES NAGEUSES.
Musée de Brno.

Sous l'influence de Courbet et de Millet, jointe à une sympathie toujours plus vive pour les classes laborieuses, l'art élargit le cer-

¹ S. Mullis, *Les Histoires des Beaux-Arts*, 1901, t. p. 36. Voir également, au chapitre les arts, l'ouvrage de M. L. Cochin, *Le pleinairisme*, est la conséquence logique de la doctrine. Les impressionnistes qui étaient, en somme, celle de la division des rayons lumineux. L. Cochin, *Le pleinairisme*, traduit comme, « qu'une distribution artificielle de la lumière: un jour d'atelier; les impressionnistes s'efforcèrent de l'analyser, d'en isoler les éléments pour en augmenter la vibration. » (II. Cochin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. p. 230).



FIG. 57. — JOHN SARGENT.
THE MISSES HUNTLEY.
Collection de Mrs. Hunter.

parcs de Watteau » et des « compagnies qui, sous les frissons du satin, parlaient d'amour¹. »

Le naturalisme de Courbet et de Manet provoqua une réaction idéaliste, moins académique cette fois que symboliste. L'influence des préraphaélites anglais n'y fut pas étrangère; en France, cette tendance raffinée et aristocratique fut représentée surtout par Gustave Moreau et par Baudry (fig. 563, 564, 566).

Il y a du *pleinairisme*, du symbolisme et de l'idéalisme, mais surtout de la poésie et une haute raison dans l'œuvre de Puvis de Chavannes (1824-1903), le décorateur par excellence du XIX^e siècle, le seul qui ait su peindre une vaste composition sur une paroi sans la troubler d'ombres importunes (fig. 567). Ses

cle de ses sujets : il représente le travail de la ville et des champs, les scènes de la rue, du village, de la mer, de l'usine, non pas seulement, comme les Hollandais, avec le goût de l'observation pittoresque, mais dans l'esprit « ému et fraternel » de Millet. Parmi les artistes qui ont contribué à cette transformation, à cette exaltation du *genre*, on peut nommer Ulysse Butin, Lhermitte, Roll et Steinlen. Nous sommes loin, avec eux, de « l'ombre dorée des



FIG. 579. — G. WATTS. L'ESQUANTEUR.
Collection de la Tate Gallery à Londres.
Collection de la Tate Gallery à Londres.

¹ Esprit des Lettres, t. Anatole France.

grandes œuvres sont à la Sorbonne, au Panthéon, aux Musées d'Amiens, de Lyon et de Marseille. Ceux de ses contemporains dont il parait tenir davantage sont le Lyonnais Chenavard, plus penseur que peintre, et Chassériau, artiste original qui mourut trop jeune (1819-1856; fig. 561). Puvion se rapprocha volontairement de Giotto, non seulement par la simplicité des mouvements et des attitudes, mais par un parti pris d'ina chevènement et même d'in correction dans le dessin.



FIG. 562. — J. WHISTLER.
PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE.
Musée du Louvre, Paris.

Cet archaïsme un peu puéril fut l'erreur d'un homme de grand talent qui a su, comme pas un, grouper des personnages sur des fonds de nature idylliques ou héroïques, mais qui ne s'est guère mis en peine de représenter l'action et le mouvement.

L'étude des maîtres illustres du passé, devenus si accessibles dans les Musées, est un facteur essentiel de l'art moderne: nombre de nos peintres les plus réputés offrent comme la synthèse d'une éducation académique uniforme et de l'influence d'un génie l'autrefois, élu de leur temperament individuel. Ainsi, la puissante nature de Bonnat s'est nourrie de Ribera et de Velasquez (fig. 565, 566, 570); Ricard s'instruit auprès de Titien et de Rembrandt, H. Regnault auprès de Goya (fig. 558); Velasquez a inspiré Carolus Duran dans ses meilleures toiles (*la Femme au gant*: fig. 571); Corrége et Prudhon se reconnaîtraient dans Henner, le peintre des éclatantes blancheurs (fig. 572); Roybet a juré par Hals, H. Lévy par Rubens, Bail par Vermeer; Baudry et Benjamin Constant se sont crus Vénitiens; Bastien-Lepage et Dagnan-Bouveret ont aimé Holbein (fig. 568). Notez bien qu'il s'agit de leçons posthumes librement



FIG. 563. — E. BÉRAUD.
LA MARSEILLAISE.

recherchées et assimilées, non de pastiches, que le goût moderne, en France du moins, ne tolère pas. Des écoles de plagiaires



FIG. 50. — A. L. LEYS.
COMBAT D'UN LION ET D'UN CROCODILE.
Musée du Louvre.

comme celles de Léonard et de Raphaël au xvi^e siècle ne seraient plus acceptées par l'opinion, et Raphaël lui-même, si peu discret dans ses emprunts, aurait aujourd'hui maille à partir avec elle.

L'école de peinture en pays belge et hollandais, Gallait, Leys, Wauters, Israëls, dérive à la fois de David, des romantiques français et des

grands peintres flamands et hollandais du xvii^e siècle. Elle a produit toute une série d'œuvres solides, fortement pensées et dessinées; mais, chose étrange sous les cieux de Rembrandt et de Rubens, elle n'a pas compte un vrai coloriste. En Hollande, pourtant, le paysage moderne a trouvé des interprètes emus, les frères Maris et le peintre de marines Mesdag.

En Allemagne, la tendance romantique s'incarna d'abord dans un Viennois fantasque, Moritz von Schwind, qui peignit, non

sans recherche d'archaïsme, des scènes historiques et des légendes du moyen âge. Mais l'école dominante fut celle dite des *Nazaréniens*, dont le siège était à Rome et qui se proposa surtout l'imitation de Raphaël. Les maîtres de cette école, Overbeck (1789-1869), Führich, Cornelius, Kaulbach, Schnorr, sont aujourd'hui bien oubliés; ils peignirent aussi mal qu'Ingres, dessinèrent beaucoup moins bien et se distinguèrent de lui par le goût de grandes compositions symboliques, qui sont ennuyeuses et réclament des commentaires. La peinture historique et anecdotique eut son Meissonier en Menzel,



FIG. 51. — CHR. RAUCH.
MONUMENT
DE FRÉDÉRIC LE GRAND.
Berlin.

qui fit revivre, avec beaucoup d'esprit et une touche savante, le grand Frédéric et sa cour. Une école néo-vénitienne naquit à Vienne avec Hans Makart (1840-1884), coloriste éclatant, esprit superficiel (fig. 573). Les portraitistes anglais, Van Dyck et Titien

formerent le talent de Lenbach (1837-1904), dont les beaux portraits de Bismarck, de Moltke et de Guillaume I sont les œuvres plus saisissantes que raffinées (fig. 576). Le réalisme français trouva des adeptes en Uhde et en Liebermann, le premier enclin au mysticisme, le second plus directement inspiré de Millet. Enfin la Suisse allemande compta un coloriste d'une outrance affectée, Böecklin (1827-1900), réaliste et romantique à la fois, peintre et penseur, mais trop préoccupé d'éblouir et de poser des énigmes (fig. 577). De Böecklin dérive le saxon Max Klingner, né en 1857, peintre, graveur et sculpteur, étrange aussi, d'une étrangeté voulue, mais plus instruit et d'un talent plus robuste. A l'heure actuelle, l'influence de l'art français d'hier paraît avoir conquis définitivement l'Allemagne, qui a des artistes habiles, mais pas de style national.



FIG. 576. — H. C. ADAMS.
JEANNE D'ARC.
Musée de J. Lenbach.



FIG. 577. — A. MELOTTE. JEANNE D'ARC.
Musée de J. Lenbach.

L'Italie a produit un paysagiste de plein air, révélateur des hauts sites alpestres, dont l'influence a été sensible sur l'école française, Segantini. Un autre artiste italien, Boldini, compromis-singulier entre Baudry et Manet, doit plutôt être compté parmi les Parisiens de l'école décadente: mais il y a de rares qualités de touche dans ses portraits élégants et névrosés.

Depuis 1850 environ, l'école française donne le ton à toute l'Europe: l'Angleterre seule forme une province indépendante, où, d'ailleurs, les talents originaux sont devenus rares. Dans la première moitié du siècle, le plus grand artiste anglais est Turner (1775-1851), peintre amoureux de la lumière jusqu'à l'extase, Claude Lorrain romantique, fiévreux et quelquefois théâtral (fig. 574). Mais avec Lawrence, mort en 1830, l'école des portraitistes du XVIII^e



FIG. 576. — A. MEUNIER.
GLORIA VICTORIS.
Musée de Ville, de Paris.

temps. Les Préraphaélites voyaient dans l'idéal et un apôtre du savoir-faire: ils prenaient modèle sur Botticelli et sur Mantegna. Mais ce n'étaient pas de vulgaires « pasticheurs ». Le caractère le plus saillant de leur école est l'intellectualisme, le dédain de l'art pour l'art; ils veulent raconter et enseigner, toucher l'âme des foules, aller au peuple et le convertir à la beauté. Toutefois, ils ne racontent pas des anecdotes bourgeoises comme Hogarth: l'antiquité et le moyen âge celtique leur fournissent des légendes où ils découvrent et veulent faire découvrir des symboles. Bien que plusieurs d'entre eux, dès 1848, aient devancé l'école française dans la voie du *pleinarisme* et du *pointillisme*¹, ce ne sont pas des impressionnistes: ils ont horreur du faire lâché et expéditif; leur

1. Monet et Pissarro allèrent à Londres en 1870 et y subirent l'influence des artistes anglais, mais surtout celle de Turner, mort vingt ans plus tôt, dont les dernières œuvres sont « impressionnistes ».

siccle avait déjà tourne à l'academisme et la peinture anglaise traversa à son tour une phase de banalité et d'affaïssement. Elle en fut tirée, en 1847, par trois amis, Hunt, Rossetti et Millais, qui formèrent la « confrérie des Préraphaélites » (*Preraphaelite Brotherhood, P. R. B.*). Millais s'écarta plus tard du groupe pour devenir un bon peintre bourgeois: mais Rossetti eut un brillant élève, Burne-Jones (fig. 575), et Watts, bien qu'indépendant à l'origine, s'inspira d'idées analogues (fig. 576). violemment attaqués par les académiques, les P. R. B. furent défendus par l'esthéticien Ruskin, qui exerça une influence énorme sur l'art de son



FIG. 577. — P. DUBOIS.
CHANTEUR FLORENTIN.
Musée de Luxembourg.

facture, minutieuse et pédante, juxtaposée, mais sans assez les harmoniser, des couleurs intenses et crues.

Cet art sec et factice, bien qu'au service d'un idéal très élevé, devait finir par causer quelque lassitude. Un peintre graveur américain, Whistler (ing. 1834), se rattachant comme Manet à Velasquez, mais moins agressif dans l'expression de ses préférences, exposait à Londres des portraits *impressionnistes* d'une délicate tonalité gris d'argent, des paysages lestement enlevés à la française, un surtout, « nocturne en noir et or », qui fit sensation. Ruskin injuria Whistler: il l'accusa d'avoir « jeté un pot de couleurs à la face du public ». Whistler fit un procès à Ruskin (1878): il obtint *un centime* de dommages-intérêts, et les débats, où Burne-Jones vint témoigner contre l'art nouveau, parurent consacrer le triomphe du préraphaélisme, maître du goût public et prétendant le rester. En réalité, c'était le commencement du déclin.



FIG. 100. — L. L. PALLAS.
LES PREMIÈRES FUNÉRAILLES
(Musée de Vienne, Autriche)



FIG. 101. — SAINTE MADELAINE
G. NODDING (Musée de Berlin)
(Musée de Berlin)

Whistler est mort en 1903, admiré et imité: l'école de Rossetti et de Burne-Jones est en pleine dissolution, et l'art français, sous sa forme la plus récente, trouve au nord de la Manche de nombreux amis.

L'esthétique des P. R. B. n'a pas dominé, à titre exclusif, dans l'Angleterre contemporaine. Un peintre d'origine hollandaise, Alma Tadema, s'est rendu célèbre par des tableaux de la vie antique, d'une minutie de facture qui n'exclut pas la grandeur. Le portrait a été brillamment représenté par Orchardson, Herkomer et Oules, le paysage par H. Moore et surtout par B. Leader, auteur du tableau: *Le soir il y aura de la lumière*, qui sera

peut être réputée un jour le chef-d'œuvre du paysage moderne.

La sculpture ne fut que faiblement atteinte par le mouvement romantique. Jusqu'au delà du milieu du XIX^e siècle, elle s'inspira surtout de l'antique, de Canova et de Thorwaldsen. Pourtant, en France, la tradition de Puget et de Houdon survécut: elle s'amplifia même dans le bourguignon Rude (1784-1855), artiste vigoureux qui s'éleva au sublime dans sa *Marseillaise* (fig. 581). Le Salon de 1833 révéla le génie de Barye (1796-1875), animalier incomparable, qu'on peut appeler le Michel-Ange des fauves: Cain et Gardet ont suivi la voie qu'il a tracée (fig. 582). L'Allemagne eut aussi deux sculpteurs



FIG. 580. — J.-B. CARPEAUX.
LA DANSE.
Grand Opéra de Paris.

puissants, en qui revécut, mitigé par l'influence canovesque, quelque chose de l'apre Renaissance germanique. Rauch et Rietschel (fig. 583). Entre 1850 et 1865 environ, l'imitation de la sculpture italienne de la Renaissance vint se greffer sur le neo-classicisme: de là, un eclecticisme distingué qu'ont représenté jusqu'à nos jours des artistes comme Chapu (fig. 584), Mercier (fig. 585, 586), Dubois (fig. 587), Bartholdi, Guillaume, Barrias (fig. 588), Saint-Marceaux (fig. 589). Mais la tradition de Rude,



FIG. 591. — J.-B. CARPEAUX.
FONTAINE DES QUATRE PARTIES DU MONDE.
Jardins de l'Assemblée nationale de l'Observatoire, à Paris.

avivée par une étude passionnée de la nature, se poursuivit avec Carpeaux (1827-1875), dont le *Groupe de la Danse*, sculpté pour la façade du Grand Opéra, fit à la fois scandale et école (fig. 500, 501). Lorsqu'on le dévoila, en 1866, un imbécile inconnu y repandit, pendant la nuit, le contenu d'une bouteille d'encre : c'était le mouchoir de Tartuffe offert à des femmes en chair et en os, toutes frémissantes de mouvement et d'émotion, comme on n'était plus habitué d'en voir. Plusieurs de nos maîtres sculpteurs contemporains, Frémiet (neveu de Rude), Dalou, Falguière, Bartholomé, Injalbert, paraissent se rattacher à Carpeaux (fig. 502-504). Mais cette école est réaliste plutôt que naturaliste : l'influence des grands modèles y est encore sensible dans la recherche de la sveltesse et de l'élégance. Le naturalisme *intégral*, qui n'avait guère eu de prophète en sculpture depuis Donatello, en a trouvé deux de notre temps : Rodin en France, Constantin Meunier en Belgique. Meunier est le Millet de la sculpture, un Millet qui représente au vrai, non des paysans, mais des travailleurs des mines et des ouvriers (fig. 505). Rodin,



FIG. 502. — E. FRÉMIET.
JEANNE D'ARC.

Première version de l'artiste.
Actuel aux Pyramides à Paris.



FIG. 503. — A. LA JOCONDE.
JEANNE-MARTE CHRESTIEN.
Musée de Valenciennes.

plus varié, plus poète, est aussi moins pondéré et plus agressif (fig. 506, 507). A côté de portraits admirables, de figures isolées que Donatello eût reconnues siennes, de groupes d'un sentiment profond ou d'une passion vibrante, il a confié à l'ébauchoir tous les rêves d'une fantaisie en délire, orientée souvent vers le monstrueux et l'exceptionnel. Mais, alors même qu'il s'égarait, cet étonnant artiste ne faiblit jamais : la forme reste vivante et tressaillante, l'argile ou le marbre participent à l'hyperesthésie du sculpteur.

L'influence florentine a marqué de son empreinte un maître rat-



FIG. 564. — BAYETROUÏMI. LE MONUMENT DES MOÏSES.
Cimetière du Père Lachaise à Paris. (Cliché L'Éclair.)

la tradition classique et à celle des grands médailleurs français du XVII^e siècle. Dupre et Warin.

Depuis une dizaine d'années, les ressources expressives de la sculpture se sont accrues par une renaissance de la polychromie, qui, chaque jour, va s'imposant davantage. La polychromie n'a été bannie de la grande sculpture qu'à l'époque de Michel-Ange, parce qu'on découvrait alors en grand nombre des statues antiques lavées par les pluies: l'antiquité et le moyen âge avaient colorié les marbres, et les exemples de polychromie, encore fréquents dans la première moitié du XVI^e siècle, se sont multipliés en Espagne jusqu'à nos jours. On peut même dire que la sculpture populaire et l'imagerie religieuse n'y avaient jamais renoncé. Dans ce retour vers la sculpture peinte, qui sera peut-être, à titre exclusif, celle de demain, un rôle d'ini-

fine, graveur de plaquettes et de médailles. Roty: mais il n'est ni florentin, ni grec: dans son élégance aristocratique, il rappelle plutôt l'école de Fontainebleau et Jean Goujon, la première transformation française de l'art italien. Un émule de Roty, plus âgé que lui, Chaplain, se rattache davantage à



FIG. 565. — C. MEUNIER. L'INDUSTRIEL.
Musee de L'Arverne.

tateur est echu à un artiste français, à la fois peintre et statuaire, mais plus original comme statuaire que comme peintre. Gerôme, l'auteur de la figure assise qui personnifie la necropole de Tanagra (fig. 566), Barrias en France, Klingler en Allemagne, sont entres resolument dans la même voie.



FIG. 570. — E. RODIN.
SAINT-JOSEPH, SEUL.

(Musée de la Ville de Paris, Paris.)

Nous avons constate, dans l'art français du xix^e siècle, bien des inspirations venues du dehors et du passe, de l'Angleterre, de l'Espagne, de la Hollande, de l'Allemagne, de Venise, de Florence, de Rome. Il nous reste à dire quelques mots d'une influence qui s'est manifestée sur les arts industriels dès le milieu du xviii^e siècle, celle de l'Extrême-Orient. Dans le mobilier et la céramique du temps de Louis XV, les motifs de la décoration chinoise ont une grande part. La fabrication de la porcelaine chinoise commence vers

l'époque de Charlemagne; depuis le xiii^e siècle, le commerce en répand les spécimens en Europe: au xviii^e siècle, la décoration s'en inspire, et Watteau déjà s'amuse à peindre des *chinoises*.

Mais l'art chinois avait donné naissance à un fils mieux doué que lui, l'art japonais, épris avec ferveur des subtilités de la ligne, des caprices éclatants de la couleur, dédaignant la symétrie par une sorte de strabisme raffiné, peignant et sculptant des animaux avec un réalisme resté presque inconnu de l'Europe. L'âge d'or de cet art fut le dix-huitième siècle: l'Europe le découvrit dans la seconde moitié du dix-neuvième. C'est d'abord à l'art décoratif que s'adressèrent ces



FIG. 571. — E. RODIN. BUSTE DE FEMME.
(Musée de la Ville de Paris, Paris.)



FIG. 568. — GIFFONI. TANAGRA.
Musée de Luxembourg

leçons venues de loin; elles lui enseignèrent les laques, les flammes, les coulées d'émail, mais surtout elles l'aiderent à s'émanciper de la tradition. Le siècle qui avait produit tant d'artistes n'avait pas su créer un style: après le style dit Empire, qui remonte à la fin du règne de Louis XV, on n'avait connu qu'un piteux éclectisme ou des imitations serviles des styles antérieurs. Le Japon fournit à l'Europe l'occasion de découvrir ce qu'elle cherchait; il n'est pas le père, mais le parrain du *modern style*.

L'évolution de ce style ne fait que commencer et l'embarras est grand de le définir. Il est plus facile de dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est. De tous ceux qui ont paru jusqu'à présent, il est le premier qui ait cherché consciemment la nouveauté, qui se

soit détourné avec parti pris des sentiers battus. De là au bizarre et

au grotesque, il n'y a qu'un pas: mais ne le jugeons point sur quelques extravagances isolées. Né, comme l'indique son nom anglais, de l'enseignement de Ruskin, qui prêcha le culte de la simplicité, de la ligne et de la couleur expressives, doté de ses premiers chefs-d'œuvre par William Morris, à la faveur du mouvement préraphaélite, il trouva dans l'art du Japon des inspirations opportunes, l'affranchissement de la symétrie et des *ordres* grecs, une entente admirable de la flore et de la faune employés comme éléments décoratifs. Mais il demanda au Japon plutôt des leçons que des modèles. Il se pique de n'imiter rien ni personne, de rompre également avec l'antique et le

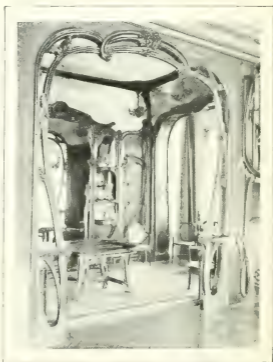


FIG. 569. — INTERIEUR DE « STYLE MODERNE », COMPOSÉ PAR LA MAISON BARBÉDIENNE-DUMAS, A PARIS.

gothique, de substituer l'expression individuelle, la pensée qui se matérialise, au schématisme des formes transmises et des formules enseignées. La beauté, pour lui, ne réside pas dans l'élégance: elle est uniquement dans la convenance, dans l'éloquence de la ligne, dans la suggestion imperieuse ou douce de la couleur. Avant d'applaudir à ce mouvement ou d'en médire, il faut laisser à ses fruits encore verts le temps de mûrir (fig. 598)¹.

Est-il permis de se hasarder à prévoir l'avenir, après avoir jeté un coup d'œil rapide sur le passé? Quelles seront les destinées de l'art au xx^e siècle qui vient de commencer?

D'abord, il ne sera plus question d'écoles locales. Avec la rapidité et la facilité des communications, on ne verra plus d'écoles rivales et différentes à quelques lieues de chemin, comme furent celles d'Athènes et d'Argos, de Florence et de Pérouse, de Bruges et de Tournai. Dès le xviii^e siècle, les écoles devinrent nationales: on eut l'école française, l'école anglaise, l'école espagnole. Dans la seconde moitié du xix^e siècle, l'école française prend le dessus et tend à donner le ton aux autres: mais, en même temps, l'unité de cette école se brise: on y trouve

concurrentement des classiques, des romantiques, des réalistes, des idéalistes, des impressionistes. Ainsi, tout porte à croire que les écoles ne seront plus désignées par des noms de villes ou de peuples: la rivalité ne sera plus entre pays, mais entre principes.

Combien s'est élargi, tout en se simplifiant, le champ de nos études! Au xiv^e siècle, pour la première fois dans l'histoire, l'art moderne, fils de la Renaissance, eut des représentants dans toutes les contrées de l'Europe: le sculpteur Thorwaldsen, les



FIG. 598. — PRINCE TOULOUZKOÏ.
LE COMTE TOLSTOÏ.
(Collection J. Reinach à Paris).

1. Le temps est venu, arrivait nécessairement M. H. Cochin, le prononçant *l'By* *l'istinctis* sur le son, disant *de* *ternistyl* — *est* *il* — *les* *Beaux-Arts*, *op. cit.*, II, p. 110. Je trouve cet arrêt bien prématuré.

peintres Thaulow et Edelfeldt dans les pays scandinaves : les sculpteurs Antokolsky et Troubetzkoï (fig. 600), les peintres Verestehaguin, Rjepin et Serow en Russie : le hongrois Munkacsy, le galicien Matejko, le tchèque Brozik, le grec Rallis, le ture Hamdi-bey. Les États Unis sont entrés brillamment dans la lice avec un sculpteur comme Saint-Gaudens (fig. 601), des peintres comme Whistler, Alexander et Sargent (fig. 576). Ceux-là et bien d'autres, formés à Paris, à Rome ou en Allemagne, ont donné naissance, dans leurs divers pays d'origine, à des écoles qui ne sont pas nationales,

mais qui puisent leur inspiration et leur sève aux grands courants qui constituent l'art européen.

L'art de l'avenir sera-t-il surtout réaliste ? Je ne le crois pas. Une des belles découvertes du XIX^e siècle, la photographie, nous a rendu la réalité plus familière. Quel artiste, fût-il doué comme un Van Eyck, voudrait aujourd'hui lutter avec la plaque sensible ? Ce que l'on demande surtout à l'art, c'est ce que la photographie, même la photographie polychrome, ne peut donner, la beauté suggestive des formes et des mouvements, le rayonnement, l'intensité ou le mystère de la couleur, en un mot l'équivalent, dans le domaine de l'art, de ce qu'est la poésie dans celui de la littérature. L'art du



FIG. 601. — SAINT-GAUDENS.
LE DEUIL.

*Minutal executed pour Madame Adams
dans un cabinet à près de Washington*

XX^e siècle sera, j'en suis persuadé, idéaliste et poétique, en même temps que populaire : il traduira l'éternelle aspiration de l'homme, de tous les hommes, vers ce qui manque à la vie de chaque jour et la complète, vers ce superflu et ce luxe que réclame notre sensibilité et dont aucun progrès d'ordre utilitaire ne peut tenir lieu.

Loïn donc de croire que la mission sociale de l'art soit achevée ou pres de son terme, je pense que le XX^e siècle lui fera une place plus grande et plus large encore que les précédents. Il attribuera aussi — je l'espère, du moins — une importance croissante à l'enseignement de l'art dans l'éducation. Il y a là un ordre d'études auxquelles l'homme civilisé, quelle que soit la profession qui l'occupe, ne peut plus aujourd'hui rester étranger. C'est dans cette conviction que j'ai préparé ce cours d'histoire générale auquel

Peintres néerlandais au XIX^e siècle, 2 vol., Anvers, 1899; R. DE MONTESQUIOU, *Alfred Stevens (Gazette des Beaux-Arts, 1900, I, p. 100)*.

C. GUYOT, *Die deutsche Kunst des XIX^{ten} Jahrhunderts*, 2^e éd., Berlin, 1900; A. KOEFFEN, *Die moderne Malerei in Deutschland*, Bielefeld, 1903; M^{re} DE LA MAZEULIÈRE, *La Peinture allemande au XIX^e siècle*, Paris, 1900; F. HAACK, *Moritz von Schwind*, Bielefeld, 1898; M. ROSENBERG, *Lenzsch, Bielefeld, 1898*; H. KNABE, *Michael, Bielefeld, 1899*; G. KAHN, *Max Liebermann (Gazette des Beaux-Arts, 1901, I, p. 285)*; F.-H. MEISSNER, *Fr. von Uhde*, Berlin, 1900; F. et K. EGGERS, *Die Dan. Rindor*, 2 vol., Berlin, 1875-1881; C. BEYER, *Johannes Vermeer*, Frankfurt, 1903; E. MICHEL, *Max Klinger (Gazette des Beaux-Arts, 1894, I, p. 361)*; G. TREU, *Max Klinger als Bildhauer*, Leipzig, 1900; F.-H. MEISSNER, *Biederlin (Gazette des Beaux-Arts, 1903, I, p. 367)*.

R. DE LA SIZERANNE, *Histoire de la Peinture anglaise contemporaine*, 2nd éd., Paris, 1903; *Ruskin et la Religion de la Beauté*, 5^e éd., Paris, 1901; W. H. BUN, *The Pre-Raphaelite Brotherhood (Contemporary Review, mai-juin 1886)*; E. ROE, *Les Préraphaélites anglais (Gazette des Beaux-Arts, 1887, II, p. 177)*; J. LECLERCQ, *Turner (Gazette des Beaux-Arts, 1894, I, p. 153)*; H. C. MARIKOFF, *D.-G. Rossetti*, Londres, 1902; A. BENSON, *Rossetti*, Londres, 1904; O. VON SCHLEINITZ, *Burne-Jones*, Bielefeld, 1902; Malcolm BELL, *Burne-Jones*, Londres, 1895; J. CARTWRIGHT, *Burne-Jones (Gazette des Beaux-Arts, 1899, II, p. 27)*; P. LEFFELER, *Burne Jones (ibid., 1892, II, p. 33)*; H. SEIDELMANN, *J. Fr. Millais (Revue de l'Art, 1903, I, p. 33)*; WATTS, *ibid.*, 1898, II, p. 20; M. DALLMUSCHER, *Millais (Gazette des Beaux-Arts, 1897, II, p. 39)*; C. F. BAILEMAN, *Watts*, Londres, 1903; J. PENNELL, *Whistler as etcher and lithographer (Burlington Magazine, 1903, II, p. 218)*; T. R. WAY and G.-R. DENNIS, *The art of James McNeill Whistler*, Londres, 1903; M^{re} MEYNELL, *The Work of John S. Sargent*, Londres, 1903 et *The Nation*, 1903, II, p. 426.

R. DE LA SIZERANNE, *Segantini (Revue de l'Art, 1899, II, p. 353)*; M. MONTAUDON, *Segantini*, Bielefeld, 1904.

I. BÉNÉDITE, *Les Sculpteurs français contemporains*, Paris, 1900; E. GUILLAUME, *La Sculpture au XIX^e siècle (Gazette des Beaux-Arts, 1900, II, p. 206)*; L. DE FORESTALD, *Rude (ibid., 1898, I, p. 353)*; F. RUDÉ, Paris, 1903; H. JOUIN, *David d'Angers*, 2 vol., Paris, 1873; P. MANZI, *Barry (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, p. 167)*; O. LUDWIG, *Chapu (ibid., 1891, II, p. 256)*; DEMAYSSON, *Dalou (Revue de l'Art, 1900, I, p. 29)*; G. GEFROY, *Dalou (Gazette des Beaux-Arts, 1900, I, p. 217)*; M. DEFFOY, *Dalou*, Paris, 1903; G. GEFROY, *Alex. Falguière (Gazette des Beaux-Arts, 1900, I, p. 397)*; G. BÉNÉDITE, *Al. Falguière*, Paris, 1902; E. BRICOU, *Frémiet (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, p. 401)*; DEMAYSSON, *Bartholome et le Monument aux morts (Revue de l'Art, 1899, II, p. 267)*; E. ROD, *Rodin (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, p. 419)*; L. MAILLARD, *Rodin*, Paris, 1898; R. KILKE, *Rodin*, Berlin, 1903; BRIGIER-WASSERKOWE, *Rodin*, Strassbourg, 1903; A. MARQUET-LÉRY, *Rodin Les Maîtres artistes*, 1903, n^o 3, recueil de jugements de critiques contemporains et reproduction des œuvres; E. CHAIS, *De l'impressionisme en sculpture (Rodin)*, Meunier, Paris, 1903; G. TREU, *C. Meunier*, Dresde, 1898; J. LECLERCQ, *Constantin Meunier (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, p. 347)*; C. LEWIS, *C. Meunier (Grande Revue, 1^{er} juillet 1903, p. 28)*; I. FAUL, *The history of american sculpture*, New York, 1903.

F. MAZOUZELLE, *Catalogue des médailleurs (CHATELAIN, ROY, etc.)*, dans la *Gazette Numismatique française*, 1907-1908, avec nombreuses photographies.

Polychromie: G. PERROT, *Histoire de l'Art*, t. VIII, Paris, 1903, p. 211 (exposé très détaillé avec références); M. DIEULAFOY, *La Statuaire polychrome en Espagne (Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions, 1898, p. 794 et Monuments Piot, t. XI)*; H. BULLE, *Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen*, Leipzig, 1903.

R. GEMEL, I. BÉNÉDITE, M. BUN, etc., *Die Krisis im Kunstgewerbe. Wege und Ziele der modernen Richtung*, Leipzig, 1902; R. MAX, *Les Arts à l'Exposition de 1900. La Décoration et les Industries d'Art (Gazette des Beaux-Arts, 1900, II, p. 367, 363, 1901, I, p. 83, p. 31)*; LATOUCHE, p. 196; GALLÉ, F. MINGES, *Une internat. Anstellung für moderne dekorative Kunst in Form Kunst und Kunsthandwerk*, Vienne, 1902, p. 102; L. DE FORESTALD, *E. Galle (Revue de l'Art, 1902, I, p. 31)*; K. WIDMER, *Zum Wesen der modernen Kunst (Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, II, p. 36)*.

I. BÉNÉDITE, *Japan and China, their history, arts and literature*, Boston, 1903; A. HERTSELEY, *A sketch of the history of the ceramic art in China*, Washington, 1902 (histoire des influences réciproques de l'Europe et de la Chine); M. PALÉOLOGUE, *L'Art chinois*, Paris, s. d.; E. GRANDIER, *La Céramique chinoise*, Paris, 1902; L. GONSE, *L'Art japonais*, 2^e éd., Paris, 1900; HAYASHI, *Histoire de l'Art du Japon*, Paris, 1900; E. DE GONCOURT, *L'Art japonais au XVIII^e siècle, Hokusai*, Paris, 1896 (cf. *Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 441*); Th. DURET, *La Gravure japonaise (ibid., 1900, I, p. 132)*; G. MIGEON, *La Peinture japonaise au Musée du Louvre (Revue de l'Art, 1898, I, p. 261)*; W. VON SEIDLITZ, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes*, Dresde, 1897 (cf. *Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, p. 174*); E.-F. STRANGE, *The Colour-prints of Japan*, Londres, 1894; HERRMANN, *L'Art japonais à l'Exposition (ibid., 1900, II, p. 317)*; S. HAGEMANN, *Japanese art*, Londres, 1904 (cf. *The Athenaeum, 1904, II, p. 182*); Edw. MORSE, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery*, Cambridge (Mass.), 1901; G. JACOBY, *Japanische Schwertzielen*, Leipzig, 1904; E. POINER, *Grèce et Japon (Gazette des Beaux-Arts, 1890, II, p. 105*; analogies fortuites de l'art japonais et de l'art grec.)

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

Pour compléter et tenir au courant les bibliographies qui font suite aux chapitres de ce livre, il faut de dépouiller l'*Archivologischer Anzeiger* (art antique) et le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (art chrétien, moderne et oriental). Depuis 1904, ce dernier recueil ne donne plus de bibliographie; il faut recourir à un périodique nouveau, *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft*, publié par A.-L. JELLINEK.

On trouvera un grand nombre de monuments reproduits par la gravure ou la photographie dans les ouvrages suivants, qui ne devraient manquer à aucune bibliothèque d'histoire de l'art :

1° SIMONIS et AMSTADAM. *Historie der Kunst der vornehmsten Jahrhunderte*. Paris, 1703, avec des 10 planches de monuments et illustrations. 2° F. WAXLER et G. DEMOS. *Kunstgeschichte der Bildern*, 5 vol. jusqu'au xviii^e siècle. Leipzig, 1899, 1900; 3° REBER et BAYERSDORFER. *Klassischer Bilderschatz*, 12 vol., Munich, 1888-1900 (1800 tableaux, du xiv^e au xviii^e siècle); 4° LES MÊMES. *Klassischer Skulpturenschatz*, 4 vol. Munich, 1896-1900 (sculptures anciennes et modernes); 5° P. VITRY et G. BRIÈRE. *Documents de sculpture française du moyen âge*. Paris, 1904 (940 photographies); 6° G. HIRT. *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, 6 vol. Munich, 1887-1893 (3500 gravures à propos des œuvres de xv^e au xviii^e siècle); 7° S. REINACH. *Repertoire de peintures antérieures au XVIII^e siècle*. 101. Paris, 1900 (reproductions d'après des tableaux du xv^e au xvii^e siècle).



CLASSE DE LA COUPE DE SAINT PIERRE.
XI^e siècle.
Musée de Dijon.

FIN

INDEX ALPHABÉTIQUE

- Abbayes, 114.
 Abraham, 120, 122.
 Abside, 97, 110.
 Abydos, 15, 16.
 Académies, 137, 268.
 Acanthe, 90.
 Achéménides, 27.
 Acropole d'Athènes, 31, 47, 100.
 Azache (Alfred), 300.
 Agoracrite, 54.
 Agrigente, 4.
 Aigle de l'église des Saints-Apôtres, 91.
 Aix-la-Chapelle, 99.
 Albani (Fr.), 239.
 Alcamène, 43, 54.
 Alésia (vase d'), 73, 74.
 Alexander (J.-W.), 322.
 Alexandre le Grand, 66; portraits, 60; prétendu sarcophage, 71.
 Alexandrie, 67, 89.
 Alexis Comnène, 99.
 Alhambra, 101, 103.
 Alignements de Carnac, 10.
 Alice couverte, 11.
 Allott (Chr.), 241, 242.
 Alma Tadema (L.), 315.
 Altamira, 7.
 Altdorfer (A.), 229, 232.
 Altichiero da Zevio, 176.
 Amazones d'Halicarnasse, 62; de Polyclete, 45.
 Amberger (Chr.), 232, 333.
 Amiens, 110, 113, 116, 122.
 Ammanati (B.), 128.
 Amphithéâtre, 85, 87.
 Amphore de Canosa, 78.
 Andrea del Sarto, 124, 197.
 Angelico (Fra Giovanni), 194, 195.
 Angers, 119, 207.
 Angoulême, 100.
 An mille, 109.
 Anthemios, 68.
 Antinoüs, 90, 92.
 Antoine (J.-D.), 143.
 Antokolsky (Marc), 321.
 Anvers, 217, 260.
 Apelle, 58.
 Aphaia (temple d'), 42.
 Aphrodite de Cnide, 58; tête d'Aphrodite de la collection Leconfield, 58, 59; Aphrodite de Mélos, 54.
 Apollon du Belvédère, 69, 70; de Phidias (?), 53; de l'ancienne collection Pourtalès, 69, 70; type viril archaïque, 40, 41.
 Apoxyomène, 60.
 Aqueduc, 87.
 Arabes, 101, 103.
 Arabesques, 101.
 Arc boutant, 111.
 Arc de triomphe, 86, 89; dans les basiliques, 97.
 Arc de triomphe de l'Étoile, 138; du Carrousel, 138.
 Archermos, 39.
 Archers de Suse, 27.
 Archipel, civilisation primitive, 16, 30.
 Architecte à la règle d'), 23, 24.
 Arènes. Voir *Amphithéâtre*.
 Aréthuse, 81, 82.
 Armures, 162.
 Arnolfo di Cambio, 128.
 Arras, 113.
 Artémis de Délos, 37, 38; du Parthénon (collection Laborde), 53; de Praxitèle, 57, 58.
 Artémise de Carie, 61.
 Assyrie, 25.
 Athéna Lemnia, 52, 53; Parthenos, 48, 51; de Pergame, 67; Promachos, 52.
 Athos, 100, 101.
 Attale (ex-voto d'), 68.
 Atticisme, 65.
 Auguste (portrait d'), 88; triomphe d'Auguste, 80.
 Aurige de Delphes, 46.
 Autel de la Paix d'Auguste, 88, 89.
 Autel de Pergame, 68.
 Autun, 118.
 Auvergne, 116.
 Avignon, 219.
 Babylone, 20.
 Babylonie, 22.
 Badia à Florence, 152.
 Bail (J.), 311.
 Balbeck, 87, 89.
 Baldovinetti (A.), 161.
 Baldung Grien (Hans), 233, 234.
 Ballu (Th.), 140.
 Bamberg, 106, 111, 125.
 Bandol (J.), 207.
 Baptistère de Florence, 154; de Pise, 144.
 Barbizon (école de), 363, 323.
 Baroque, 131.
 Barrias (L.-E.), 315, 316, 319.
 Barry (Ch.), 141.
 Bartholdi (F.-A.), 316.
 Bartholomé (A.), 317, 318, 324.
 Bartolomeo (Fra), 190, 195.
 Barye (A.-L.), 312, 316, 324.
 Basaiti (M.), 168.
 Basilique, 96; de Constantin, 86; de Ravenne, 97.
 Bas-reliefs funéraires attiques, 63 sq.

- Bas-reliefs historiques romains, 100.
- Bassano (J.), 175.
- Bastien-Lepage (Jules), 103, 111.
- Bataille d'Issus, mosaïque, 77.
- Baudry (P.), 207, 209, 211, 228.
- Beauneveu (André), 124, 222.
- Beffroi, 114.
- Bellegambe (Jean), 227.
- Bellini (Gentile), 163, 166.
- Bellini (Giovanni), 166, 167.
- Beltratto (G. A.), 176, 193.
- Benedetto da Majano, 123.
- Benevent (tête de), 55.
- Benjamin-Constant (J.-J.), 111.
- Berlin, 141.
- Bernay (vases de), 74.
- Bernini (G.-L.), 131, 241, 249.
- Berry (duc de), 222.
- Besnard (P.-A.), 300.
- Bevilacqua (palais), 131.
- Bianchi (Fr.), 205.
- Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, 131.
- Bibliothèque Nationale à Paris, 140.
- Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, 140.
- Bijoux égyptiens, 21 : grecs, 73, 74.
- Bilbao (G.), 248.
- Blois (château de), 133.
- Boccador (Dominique de Cortone, dit le), 132.
- Bocklin (A.), 309, 313, 324.
- Boilly (L.), 291.
- Bois (construction en), 73, 112.
- Boldini (J.), 205.
- Bolonaise (école), 230 sq.
- Bonheur (Rosati), 304.
- Bonington (Richard-Parkes), 303.
- Bonnat (A.), 206, 207, 211.
- Bon Pasteur, 95.
- Bordeaux, 121, 123.
- Bosch (Jerôme), 216, 218.
- Boscocale (vases de), 74.
- Botticelli (Saniro Filipept.), dit *il*, 159, 171.
- Boucher (Fr.), 278, 283, 291.
- Bouddhique (art), 72.
- Bouguereau (W.-A.), 299, 300, 323.
- Boulle (A.-Ch.), 275.
- Boulogne (Jean), 204.
- Bourbonnais, 220.
- Bourdichon (Jean), 223.
- Bourges, 113, 114, 207.
- Bourgogne, 297 sq., 222.
- Bouts (Thierry), 212, 213.
- Bramante (D.), 129.
- Brancacci (chapelle des), à Florence, 150.
- Branchides, 38.
- Brascassat (J.-R.), 304.
- Brescia, 175.
- Breton (Jules), 365, 323.
- Breughel le Vieux (P.), 213.
- Briques assyriennes, 26 ; émaillées, 26, 27 : emploi des briques dans l'architecture française, 135.
- Broederlam (Melchior), 203.
- Bronze (âge du), 11.
- Bronzino (A.), 197, 198.
- Brouwer (Adrien), 253.
- Brozik (W.), 322.
- Brunellesco (F.), 128.
- Bruxelles, 107, 141, 142.
- Bruyn (B.), 234.
- Bryaxis, 61.
- Brygos, 77.
- Bullant (Jean), 134.
- Burckmair (H.), 228.
- Burne-Jones (E.), 142, 303, 310, 314, 323, 324.
- Butin (C.), 310.
- Byzantin (art), 89, 93.
- Cabanel (A.), 297, 299.
- Cachets. Voir *Cremmes*.
- Cattien, 275.
- Cain (A.), 316.
- Caire (Le), 101.
- Calliclès, 47.
- Callot (Jacques), 266, 267, 275.
- Calvaert (Denis), 238.
- Camées, 80, 81.
- Campanile de Florence, 123.
- Campano (Santo) de Pise, 147, 148, 161.
- Canalotto (Antoine Canale, dit *il*).
- Cano (Alonso), 246.
- Canon de Polydote, 11 : de Lysippe, 60.
- Canova (A.), 159, 285, 289, 290.
- Canterbury, 112, 113.
- Caravage (M. A. Amerighi, dit *le*), 238, 239, 240.
- Carrière à Florence, 170.
- Carnac, 10.
- Carpaccio (V.), 169.
- Carpeaux (J.-B.), 316, 317.
- Carrache (Annibal), 236, 238.
- Carrache (Augustin), 238.
- Carrache (Louis), 238.
- Carrière (E.), 309, 323.
- Caryatides d'Athènes, 48, 51 ; de Delphes, 38, 39.
- Castagno (Andrea del), 150.
- Castel del Monte, 116.
- Catacombes de Rome, 92, 94.
- Cavaliers du Parthénon, 50.
- Cazin (J.), 305, 323.
- Cella, 48.
- Cellini (Benvenuto), 204.
- Centaures, 42, 70, 71.
- Céphisodote, 56.
- Céramique, quartier des tombes à Athènes, 65.
- Certosa de Pavie, 129, 130.
- Cézanne (O.), 308.
- Chaldee, 22.
- Chambiges (Pierre), 132.
- Chambord, 133.
- Champagne (Philippe de), 260.
- Champmol (chartreuse de), 207, 268.
- Chancellerie (palais de la), 127.
- Chantilly, 132.
- Chapelle Sixtine au Vatican, 201, 288.
- Chapiteau des vendanges à Reims, 110, 129.
- Chaplain (J.-C.), 318.
- Chapu (H.), 313, 316, 324.

- Charadin (S.), 290, 293, 294.
 Charès, 38.
 Charlet (N.-T.), 301, 323.
 Charon, 35.
 Chartres, 103, 113, 116, 117, 118.
 Chasses assyriennes, 27.
 Chasse de la cloche de saint Patrice, 325.
 Chasse de sainte Ursule, 216.
 Chassériau (Th.), 304, 310, 323.
Chaukh et Balaï, 111.
 Chelles, 4.
 Chenavard (P.), 310.
 Chémoneaux, 131.
 Chine, 28, 319, 324.
 Chios (école de), 30, 40.
 Chrysléphantine (Athéna), 52.
 Chypre, 28, 30, 34, 113, 116.
 Cima da Conegliano, 168, 169.
 Cimabuë (G.), 146, 160.
 Citeaux (moines de), 113.
 Claude Lorrain, 269, 271, 276.
 Cleve. Voir *Joos*.
 Clodion (Cl.), 285, 288.
 Clouet (F. et J.), 218, 220.
 Cluny (hôtel de), 114; (moines de), 111.
 Cnosse (Crète), 32.
 Cœur (Jacques), 114.
 Cogniet (Léon), 292, 301.
 Colisée, 85.
 Colleone, à Venise, 155, 157.
 Cologne, 111, 113, 114, 224.
 Colonne (Michel), 119, 221.
 Colonnade de Saint-Pierre, 131; du Louvre, 136.
 Colonnes mycéniennes, 35; grecques, 49.
 Colonne Trajane, 90, 130.
 Colonne Vendôme, 130.
 Colson, 291.
 Conegliano. Voir *Cima*.
 Constable (J.), 291, 302, 304.
 Constantin (Benjamin), 311.
 Constantin (Basilique de), 113, 114.
 Contreforts, 112.
 Contre-réforme, 205, 206.
Conversazioni, 166.
 Copte (art), 101, 103.
 Corbeil, 123.
 Cordoue, 101.
 Corinthien (ordre), 49.
 Cinq vases corinthiens, 70.
 Cormon (F.), 292.
 Corneille de Lyon, 223.
 Cornelisz (Jacob), 221.
 Cornelius (P.), 312.
 Corot (C.), 303, 304.
 Corrège (Antonio Allegri), dit *il Correggio*, 294-294.
 Cortone, 146.
 Cortone (Pierre Berettini, dit P. de), 242.
 Cosimo (Piero di), 152.
 Coupes, 68. Voir *Voûtes*.
 Courbet (G.), 304, 306.
 Cousin (Jean), 266.
 Coustou (G. et N.), 274, 276.
 Couture (Th.), 268.
 Cuyvel (N. A. et N. N.), 230.
 Coysevox (A.), 272, 274.
 Cranach (L.), 231-234.
 Crane (W.), 142.
 Credi (Lorenzo di), 152.
 Crète. Voir *Cnosse*.
 Crimée, 73, 74.
 Cristus (P.), 164.
 Crivelli (C.), 197, 198.
 Crome (J.), 299.
 Cromlech, 10.
 Cronaca (S.), 123.
 Culmbach (H. von), 224, 225.
 Cuyt (Alb.), 273, 274.
 Cylindres, 23, 25.
 Cypré. Voir *Chypre*.
 Dagnan-Bouveret (P.-A.), 306, 311.
 Dalou (Jules), 317, 324.
 Daniel de Volterre, 204.
 Dannecker (J. N.), 298, 324.
 Danse des morts, 22, 27.
 Daubigny, 100.
 Daret (Jacques), 215.
 Darmstadt, 142.
 Daubigny (Ch.), 303.
 David (d'Angers), 324.
 David (Gérard), 215, 217.
 David (Louis), 279, 292, 293, 297, 300, 304.
 Decamps (G.-A.), 302, 304.
 Décoration florale naturelle, 100, 104, 106.
 Degas (E.), 309, 323.
 Delacroix (Eugène), 297, 298, 300, 323.
 Delaroche (Paul), 293.
 Delaunay (E.), 299, 323.
 Delorme (Philibert), 134.
 Delos, 31, 32.
 Delphes, 38, 39.
 Déméter de Cnide, 63.
 Detaille (Ed.), 301, 323.
 Diane de Gabies (statue dite), 58.
 Diaz (N.-V.), 303.
 Diderot (D.), 289.
 Dijon chartreuse de. Voir *Champmol*.
 Dionysos de Praxitèle, 56, 57.
 Dipylon à Athènes, 76.
 Discobole de Myron, 43, 44.
 Dolci (Carlo), 241, 244, 299.
 Dolmen, 10, 35.
 Dominiquin (Zampieri), dit *il Domenichino*, 237, 239.
 Donatello (Donato, dit), 159, 164, 166, 167.
 Donjon, 114.
 Doriens, 33.
 Dorique (ordre), 49.
 Doryphore de Polyclète, 41, 50.
 Dou (Gérard), 259, 260.
 Douleur (expression de la), 64, 67, 69, 70, 122.
 Dresde, 141.
 Duban (F.), 130.
 Dubois (P.), 314, 316.
 Duc (J.), 140.
 Duccio di Buoninsegna, 103, 145, 149.
 Ducerceau (J.-B.), 136.
 Duez (E.-A.), 299.
 Duprè (Aug.), 318.
 Duprè (J.), 303.
 Duran (Carolus), 307, 311.
 Dürer (Albert), 226 sq.
 Durham, 113.
 Dyck (A. van), 264.
 Éannadou, 23.
 Ecole des Beaux-Arts à Paris, 137.

- Ecouen, 134.
 Ecriture minoenne, 36.
 Edelfelt (A.), 321.
 Egéenne (période), 33.
 Égine (temple d'), 41, 42.
 Égypte, art primitif, 14, 15;
 art pharaonique, 17 sq.;
 rapports avec la Crète et
 Mycènes, 36.
 Étréne de Céphésodote, 50.
 Elgm (Thomas Bruce,
 lord), 51.
 Emaillerie, 162, 223.
 Empire (style), 138, 285,
 291.
 Encaustique, 75.
 Enfers (représentation
 des), 78.
 Entrelacs, 119.
 Ephèse, 49.
 Erechtheion, 48.
 Eros à l'échelle, peinture
 romaine, 92, 93.
 Eros et Centaure, 70, 71.
 Escorial, 141, 142, 143.
 Etouffés, 162.
 Etrurie, Etrusques, 84, 85.
 Eumène II (autel d'), 68.
 Euphronios, 77.
 Everdingen (A. van), 253.
 Eyck (Hubert et Jan van),
 209 sq.
 Fabriano (Gentile da), 163,
 185, 210.
 Falconet (E.), 283, 288.
 Falguière (A.), 317, 324.
 Fantin-Latour (H.), 300,
 323.
 Femme dans l'art, 279.
 Ferrare, 205, 206.
 Ferrari (Gaudenzio), 193.
 Ferte-Milon, 115.
 Fiesole (Mino da), 156, 158.
 Flandrin (H.), 299, 323.
 Fiorenzo di Lorenzo, 194.
 Flaxman, 289.
 Florence, dôme, 128, 143;
 palais, 126 sq.; peinture
 et sculpture, 147 sq.
 Fontaine (P.-F.-L.), 136.
 Fontaine des Innocents,
 221.
 Fontainebleau, 133; école
 de —, 219, 220.
 Fouquet (J.), 217, 219, 220,
 223.
 Fragonard (H.), 279, 284,
 291.
 Français (F.-L.), 305.
 Franceschi (Piero dei), dit
 aussi *P. della Francesca*,
 152, 154.
 Francia (Fr.), 185, 189.
 Franco-flamande (école),
 125.
 François (saint), 147, 148,
 153.
 François (tombe dite de),
 85.
 Frédéric II, empereur, 145.
 Frémiet (E.), 317, 324.
 Frise, 48; d'Halicarnasse,
 62; du Parthénon, 49 sq.
 Froment (Nicolas), 217.
 Fromentin (Eugène), 302,
 323.
 Frontons, 48; d'Égine, 41;
 d'Olympie, 42; du Par-
 thénon, 49, 51.
 Führich (J.), 312.
 Gaillon, 133.
 Gainsborough (Th.), 287,
 288, 290, 291.
 Gallait (L.), 312.
 Gallé (E.), 324.
 Galop (représentation du),
 6, 7, 296.
 Garnier (Ch.), 140.
 Gaulois, 66, 67, 68; Gaulois
 mourant, 67.
 Gavrinis, 11.
 Géants de Pergame, 67, 68.
 Gellée (Claude). Voir
Claude Lorrain.
 Gemmes, 31, 80, 103.
 Gènes (école de), 242.
 Gentile da Fabriano. Voir
Fabriano.
 Gérard de Harlem (Geert-
 gen), 214.
 Gérard (Fr.), 293, 323.
 Géricault (Ch.), 296, 297.
 Gerôme (J.), 319, 320.
 Ghiberti (L.), 154, 155.
 Ghirlandajo (D.), 151, 152.
 Gilgamès, 25.
 Gillot (Cl.), 282, 291.
 Giordano (Luca), 242.
 Giorgione (Giorgio, dit *il*),
 166, 168.
 Giotto di Bondone, 163,
 128, 145-148.
 Girardon (Fr.), 273, 274.
 Girodet-Trioson (A.-L.),
 293.
 Gleyre (Ch.), 299.
 Gobelins, 275.
 Goes (Hugo van der), 214,
 216.
 Gossaert (Jean), 217, 218.
 Gothique (art), 105, 114.
 Goudéa, 23.
 Goujon (Jean), 220, 221.
 Goya (Fr.), 175, 246 sq.
 Goyen (J. van), 258, 265.
 Gozzoli (Benozzo), 147, 149.
 Gravure, 161, 221, 228, 231,
 232, 255, 257, 265, 324.
 Greco (Teoscopoli, dit *el*),
 249.
 Greuze (J.-B.), 180, 281, 286.
 Griem. Voir *Baldung*.
 Grimani (bréviaire), 223.
 Gros (J.-A.), 293, 294, 300.
 Grotesques, 127, 128.
 Grünewald (M.), 234.
 Guercino (Barbarelli, dit
il), 238, 239, 242.
 Guérin (P.), 290.
 Guerres du Péloponnèse,
 56; médiques, 41.
 Guillain (Simon), 271, 274.
 Guillaume (E.), 316.
 Haches de pierre, 3, 4, 10.
 Hadrien, 90.
 Halicarnasse (mausolée
 d'), 61.
 Hals (Fr.), 250, 252.
 Hamdi-Bey, 322.
 Hankar (Victor), 142.
 Harlem, 252, 253.
 Harpignies (H.), 305.
 Hasenauer (K.), 141.
 Hébert (E.), 299.
 Hegeso, stèle funéraire,
 63.
 Heidelberg, 134, 143.
 Hellénistique (époque),
 60.
 Helst (B. van der), 256,
 258.
 Henner (J.-J.), 307, 311,
 323.
 Héra de Samos, 38.
 Héraklès assyrien, 24;
 d'Olympie, 43; de Sco-
 pas, 59.
 Herculanaïses, 61, 65.

- Herculaneum, 75, 80.
 Herkomer (Hubert), 315.
 Hermès le Praxitèle à Olympie, 56, 57.
 Herrera (F.R.), 247.
 Hésdin (Jacquemart de), 222.
 Hildesheim, vases d'argent, 74; maison gothique, 132.
 Hissarlik (Troie), 15.
 Hittites, 27.
 Hobbema (M.), 257, 259.
 Hogarth (W.), 291, 292, 294.
 Holbein le Jeune (Hans), 280 sq.
 Holbein le Vieux (Hans), 226.
 Hooch (P. de), 253, 259, 280.
 Hoppner (J.), 291, 292.
 Hôtels de ville, 114; d'Araras, 113; de Paris, 132, 142.
 Houdon (J.-A.), 284, 288.
 Huile (peinture à l'), 164, 175.
 Hunt (W.-H.), 314.
 Hypnos, 77.
 Iconoclastes, 99.
 Ictinos, 47.
 Imagiers, 123.
 Impressionisme, 307, 308, 323, 324.
 Inde, 28, 66, 72, 101, 103.
 Ingres (J.-A.-D.), 294, 295, 296, 297, 323.
 Injalbert (J.-A.), 317.
 Innocents (église des), à Florence, 152.
 Intailles, 80.
 Invalides (dôme des), 136, 137.
 Ionique (ordre), 49.
 Ipsamboul, 18.
 Irlande, 117, 118, 325.
 Isidore de Milet, 68.
 Israëls (J.), 312.
 Ivoires, 4, 15, 35, 99, 101, 103, 124, 125, 162, 248, 276.
 Japonais (art), 319, 324.
 Jean de Bruges, 207.
 Jean de Pise, 145, 148.
 Jérusalem, 28.
 Jésuite (style), 131, 237, 243, 263.
 Joconde (la), 179.
 Jones (Inigo), 137, 138.
 Joos von Cleve (*ou van Cleve*), 233, 234.
 Jordaens (Jacob), 264.
 Jouvenet (Jean), 270.
 Jugement dernier de Michel Ange, 201, 263.
 Juifs, 28.
 Justinien, 68.
 Kahrie-Djami à Constantinople, 100.
 Karnak, 17.
 Kaulbach (W. von), 312.
Kherutim, 23.
 Krew, 102.
 Klenze (L. von), 141.
 Klingler (Max), 313, 319, 324.
 Korkonno, 10.
 Kulmbach (Hans von), 229, 232.
 Labrousse (H.), 140.
 Labyrinthe, 32.
 Lacustres (stations), 9.
 Lagrenée (L.), 280.
 Lalique (R.), 324.
 Lancret (N.), 277, 278, 282.
 Laocoon, 68, 69.
 Laon, 114.
 Lapithes, 42.
 Largillière (N. de), 272, 276.
 Lastman (P.), 254.
 La Tour (M. Quentin de), 281, 287, 291.
 Laurens (J.-P.), 299, 323.
 Lawrence (Thomas), 299, 291, 313.
 Leader (B.), 315.
 Le Brun (Ch.), 268, 275.
 Leconfield (Aphrodite), 58, 59.
 Lécythes blancs, 77.
 Lefuel (H.-M.), 136.
 Lemoyne, 288.
 Le Nain, 266, 267, 275.
 Lenbach (Fr.), 309, 312, 323.
 Léocharès, 61, 70.
 Léonard de Vinci, 177 sq.
 Lescot (P.), 134, 136.
 Lesueur (Eustache), 270.
 Lévy (H.), 311.
 Leyde, 221.
 Leyde (Lucas de), 221.
 Leys (H.), 312.
 Lhermitte (L.-A.), 360.
 Liebermann (M.), 313, 323.
 Limbourg (Paul de), 209.
 Limosin (Leonard), 223.
 Lion assyrien, 25; hittite, 27; de Mycènes, 31, 35; lionne et ses petits, bas-relief, à Vienne, 87.
 Lippi (Filippino), 152, 153, 174.
 Lippi (Filippo), 149.
 Lochner (Stephan), 224.
 Loges (*Loggie*) du Vatican, 191.
 Loi de frontalité, 20, 44, 202.
 Lombardo (A., P. et T.), 163.
 Lombard (art), 109, 116.
 Loo (Van). Voir *Van Loo*.
 Lorenzetti (A. et P.), 147.
 Lorrain (Claude). Voir *Claude Lorrain*.
 Lorthet, 6.
 Lotto (Lorenzo), 171, 172.
 Lotus, 21, 29.
 Louis XIV (style), 275, 279.
 Louis XVI (style), 285.
 Louvre (palais du), 134, 135 sq.
 Luni (B.), 181, 182, 183.
 Lutteur Borghèse, 60.
 Lysippe, 59 sq.
 Mabuse (Jan van), 217.
 Madeleine, église à Paris, 138.
 Maderna (C. et St.), 159, 248.
 Magie dans l'art, 7.
 Margnan (A.), 292.
 Maison Carrée de Nîmes, 75.
 Maître de Flémalle, 215; de la mort de Marie, 234; de Moulins, 218, 220; de Saint-Barthélemy, 221.
 Majano (Benedetto da), 156, 159.
 Majoliques, 162.
 Makart (H.), 303, 312.
 Malouel (J.), 209.

- Mammoth, 4.
 Manet (E.), 301, 323.
 Mansard (P. Hardouin), 137.
 Mantegna (A.), 194, 195.
 Mantoue, 194.
 Marasch, 27.
 Marbre grec, 37.
 Marc Antoine (Ramonch), 207.
 Maribat (P.), 308.
 Maris (J.-H.), 312.
 Marmon (Simon), 210, 214.
 Marqueterie, 162.
 Martin (Henri), 368.
 Martini (Simone), 147.
 Masaccio (Tommaso), 179, 210.
 Massys (Quentin). Voir *Metsys*.
 Matejko (J.), 322.
 Mausole, 61.
 Mausolée d'Halicarnasse, 61.
 Mayence, 111.
 Mazerolles (Ph. de), 223.
 Médailleurs, 161, 318, 324.
 Meer. Voir *Vermeer*.
 Meissonier (J.-L.-E.), 300, 301, 302, 325.
 Mélos (Aphrodite de), 54.
 Melozzo da Forli, 194.
 Memling (Hans), 214, 215, 216.
 Mena (Pedro de), 249.
 Mengs (Raphael), 280.
 Menhirs, 10; menhir sculpté, 11.
 Menzel (Ad.), 312, 323.
 Mercié (A.), 313, 314, 316.
 Mérovingien (art), 163, 116.
 Merson (O.), 209.
 Messdag (H. W.), 312.
 Messina (Antonello da), 164, 165.
 Métal, rôle du — dans l'architecture, 117, 119.
 Métopes, 149; d'Olympie, 43; du Parthénon, 52.
 Metsu (G.), 253, 256.
 Metsys (Quentin), 216, 217, 260.
 Meubles, 102, 175, 270, 271, 320.
 Meulen (A.-F. van der), 300.
 Meunier (Constantin), 317, 318, 324.
 Michel-Ange Buonarotti, 130, 168 sq.
 Michelozzi (Michelozzo), 128.
 Micton, 77.
 Miéris (Fr.), 259, 260.
 Mignard (P.), 272.
 Milan, 117, 119.
 Millais (J. E.), 314, 324.
 Millet (J.-F.), 300, 303, 305, 323.
 Miniatures byzantines, 103, 107; irlandaises, 117, 118; gothiques, 125; de la Renaissance, 162; franco-flamandes, 207, 208, 214, 217, 220, 222, 223; anglaises, 289.
 Mino da Fiesole, 156.
 Minoenne (période), 33.
Modern style, 142, 320, 324.
 Moïse de Michel-Ange, 199, 202; de Sluter 263.
 Moissac, 116, 119.
 Moiturier (Antoine le), 223.
 Molière, 272.
 Monet (Claude), 368, 314.
 Monnaies grecques, 81.
 Mont-Saint-Michel, 115.
 Montañez (J.-M.), 245.
 Montefalco, 149.
 Morales (Luis de), 249, 245.
 Moreau (G.), 305, 306, 310, 323.
 Moore (H.), 315.
 Moretto (Bonvicino, dit *il*), 175.
 Morghen (R.), 177.
 Morierval, 113.
 Morris (W.), 142, 320.
 Mosaïques, 75, 96, 97, 98, 100, 165.
 Moscou, 102.
 Mosquée, 101.
 Mostaert (Jan), 223.
 Moyen-âge hellénique, 34.
 Multscher (Hans), 235.
 Munich, 111.
 Munkacsy (M.), 321.
 Murano, 163.
 Murillo (B. Esteban), 244 sq.
 Murs cyclopéens, 34.
 Muses d'Herculanum, 61.
 Mycènes, 31, 34.
 Mycénienne (période), 33.
 Myrina, 79, 80.
 Myron, 43, 44.
 Naples (école de), 242.
 Natoire (Ch.), 291.
 Nattier (J.-M.), 281, 287, 291.
 Nazaréniens, 312.
 Neer (Aart van der), 258.
 Negadah, 15.
 Nerva, 91, 92.
 Neuville (A. de), 301.
 New-Grange, 12.
 Nicolas de Pise, 144, 145.
 Niké (temple de), 51; N. de Délos, 39; de Paeonios, 43; de Samothrace, 62, 63.
 Nîmes, Maison Carrée, 85.
 Ninive, 22, 24.
 Niobé et Niobides, 62.
 Nocés aldobrandines, 74, 75.
 Noort (A. van), 269.
 Notre-Dame de Paris, 108, 113.
 Noyon, 113, 116.
 Nuremberg, 225, 229.
 Ogive, 111.
 Oliver (Isaac), 285, 289.
 Olympie, temple de Zeus, 42; Hermes, 57.
 Ombrie, 187.
 Opéra de Paris, 139.
 Opie (J.), 290, 291.
Orantes de l'Acropole d'Athènes, 40.
 Orientalistes (peintres), 302, 323.
 Orchardson (W.), 315.
 Ordres grecs, 35, 49.
 Orfèverie, 74, 223.
 Orley (Bernard van), 218.
 Ornement égyptien, 21, 22; gréco-romain, 90.
 Orphée dans les catacombes, 94.
 Orvieto, 153.
 Os graves, 3.
 Ostade (Ad. van), 253.
 Oulless (W.), 315.
 Ouwater (A. van), 211, 213.
 Overbeck (Fr.), 312.
 Pacher (Michel), 235.
 Padoue, 163, 164.
 Paeonios de Mendé, 43.
 Paestum, 49.

- Palais de Justice de Paris, 140; de Bruxelles, 141.
 Palais des Machines à Paris, 140.
 Palais du Parlement à Londres, 141.
 Palais Farnèse à Rome, 230.
 Palais florentins, 127 sq.
 Palissy (Bernard de), 223.
 Palladio (A.), 170.
 Palma Vecchio (Jacopo), 170.
 Palmyre, 80.
 Panathénées, 52.
 Pansélinos, 101.
 Panthéon de Paris, 130; de Rome, 133.
 Papyrus, 21.
 Paris (école de), 207.
 Parme, 205.
 Parrhasios, 58.
 Parthénon, 47 sq., 50.
 Pater (J.-B.), 282.
 Paysage, 16, 17, 170, 190, 290, 303.
 Pavie, 120.
 Peinture des cavernes de l'âge du renne, 4; grecque, 75; étrusque, 84; romaine, 91-93; des catacombes, 95, 96; à l'huile, 210.
 Peïtho du Parthénon, 51.
 Pepin de Huy, 124.
 Percier (Ch.), 130.
 Pergame, 63 sq.
 Périclès, 47.
 Périgueux, 102.
 Pérouse, 127.
 Perpendiculaire (gothique), 113, 141.
 Perrault (Claude), 136.
 Perral (Jean), 218, 220.
 Pétase, 27, 28, 134, 135, 166.
 Persépolis, 27.
 Pérugin (P. Vannucci, dit le), 127, 133, 134.
 Pesellino (Fr.), 161.
 Pesne (A.), 201.
 Peterborough, 112.
 PÉTERSBOURG (S.-P.), 112.
 Pesaro (palais), 131.
 Petit Palais à Paris, 131.
 Phaestos (Crète), 33, 34.
 Phéniciens, 29.
 Phidias, 47 sq.
 Pierre de Cortone, 242.
 Pierre de Montereau, 110.
 Pierre de Vérone, 210.
 Pierrefonds, 115.
 Pigalle (J.-B.), 283, 283.
 Pilon (G.), 210, 221.
 Pinturicchio (Bernardino Betti, dit *il*), 184, 183.
 Piombo (Sebastiano del), 171, 173, 204.
 Piranesi (J.-B.), 284.
 Pisano (Vittore), dit *il Pisanello*, 110, 210.
 Pissarro, 107, 141, 147, 160.
 Pissarro (Camille), 314, 323.
 Pistoie, 152.
 Pitti (palais), 123.
 Plaquettes, 162.
Pleinairisme, 242, 307, 314.
 Poignards de Mycènes, 31.
 Pointelin (A. E.), 305.
 Pointillisme, 306, 314.
 Poitiers, 117.
 Pollaiuolo (A. et P.), 150.
 Polychromie, 29, 313, 323.
 Polyclete, 14, 17.
 Polygnote, 58.
 Pompei, 74, 75, 80, 234.
 Pont du Gard, 87.
 Pontorno (J. Carucci, dit *il*), 197.
 Pöppelmann (M. D.), 141.
 Porcelaine, 102, 124.
 Porte des Lions à Mycènes, 35.
 Porteur de vase (Cnosse), 33.
 Portugal, 143.
 Portraits saïtes, 20; grecs, 61, 67; gréco-égyptiens, 75; étrusques, 86; romains, 90, 91, 92; gothiques, 123; flamands, 213; français, 220, 271, 272, 287; anglais, 290.
 Potter (P.), 257, 259, 304.
 Poussin (Nicolas), 243, 269.
 Pradier (J.), 159.
 Prague, 224.
 Praxitèle, 50 sq.
 Préraphaelites anglais, 310, 314, 324.
 Priène, 40.
 Prieur (Barthelemy), 221.
 Primaticcio (Francesco), dit le Primatice, 220.
 Propylées d'Athènes, 51.
 Prudhon (P.), 293, 294, 295, 323.
 Ptolémée Philadelphe, 81.
 Puget (P.), 273, 274, 276.
 Puits de Moïse, 203.
 Puvis de Chavanne (P.), 306, 310, 323.
 Pyramides de Gizeh, 18; à degrés, 20.
 Quaternaire (art et époque), 2 sq.
 Quercia (Jacopo della), 170, 171, 200.
 Raeburn (G.), 289, 290.
 Raffet (A. M.), 290, 291, 323.
 Rallis (T. J.), 322.
 Raphaël Sanzio, 130, 134 sq.
 Rauch (Chr. D.), 312, 316, 323.
 Ravenne, 96, 97.
 Réalisme italien, 84, 93.
 Regnault (Henri), 303, 311, 323.
 Reims, 100, 113, 119, 120, 121, 122.
 Rembrandt van Ryn (Harmenszoon), 252 sq.
 Renaissance, 126 sq., 144 sq.
 Reni (Guido), 237, 239, 242.
 René (le roi), 219.
 Renne (âge du), 4.
 Renoir (Aug.), 308.
 Retable de l'Agneau, 212.
 Reynolds (Joshua), 286, 290, 291.
 Ribera (J. de), 240, 244.
 Ribot (Théodule), 245, 323.
 Ricard (G.), 311, 323.
 Riccardi (Palais), 126, 123, 147.
 Riemenschneider (Tilman), 235.
 Riesener (J.-H.), 291.
 Rietschel (E.), 316.
 Rigaud (Hyacinthe), 270, 272.
 Rjepin (É.), 321.
 Robbia (Luca, Andrea, Giovanni della), 156, 160.
 Robert (Hubert), 323.

- Rocaille, *Rococo*, 151, 203.
 Rodin (Aug.), 207, 310, 324.
 Rollé (A.-P.), 300.
 Romain (Giulio Pippi, dit Jules), 101.
 Roman (art), 105.
 Romantisme, 207.
 Romney (G.), 203, 204, 210.
 Rosa (Salvator), 242.
 Roslin (A.), 201.
 Rossellino (Andrea), 150.
 Rossetti (Dante Gabriel), 314, 324.
 Rosso (G. B.), 220.
 Roty (O.), 82, 318.
 Rousseau (Th.), 303, 323.
 Roybet (Ferd.), 311.
 Rubens (Pierre-Paul), 260 sq.
 Rude (Fr.), 211, 216, 324.
 Ruisdael (Jacob van), 251, 274.
 Ruskin (J.), 142, 314, 315, 320, 324.
 Russie, 102.
 Rustique (appareil), 129.
 Saint-Acheul, 3.
 Saint-Apollinaire à Ravenne, 97.
 Saint-Denis, 117, 119, 117.
 Saint-Etienne-du Mont à Paris, 134.
 Saint-Eustache à Paris, 134.
 Saint-Front à Périgueux, 102.
 Saint-Gaudens (Aug.), 322.
 Saint-Germain-des-Près, 111.
 Saint-Germain-en-Laye, 132, 134.
 Saint-Marc à Venise, 102.
 Saint-Marceaux (Ch.-René), 315, 316.
 Saint-Paul à Londres, 137.
 Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome, 96, 97.
 Saint-Pierre à Rome, 88, 120, 130, 132.
 Saint-Porchaire, 223.
 Saint-Sernin, 11.
 Saint-Sulpice à Paris, 137.
 Saint-Vital à Ravenne, 97.
 Sainte-Chapelle à Paris, 111.
 Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, 152.
 Sainte-Sophie à Constantinople, 98, 103.
 Saïte (art), 20.
 Samos, 38.
 Samothrace, 62.
 San Gimignano, 149.
 Sansovino (A. et J.), 156, 161. Voir *Tatti*.
 Santi (Giovanni), 189, 194.
 Sarcophage dit d'Alexandre, 71; sarcophages chrétiens, 95.
 Sargent (J.), 322, 324.
 Sarto (Andrea del), 106, 107.
 Sassanides, 96.
 Sassetta (G.), 100.
 Sassoferrato (G. B. Salvi, dit), 241, 243.
 Scheffer (Ary), 298.
 Schinkel (K. Fr.), 141.
 Schliemann (H.), 30.
 Schnorr von Carolsfeld (J.), 312.
 Schongauer (Martin), 220, 223.
 Schwind (M. von), 312, 323.
 Scopas, 74.
 Scorel (Jan van), 221.
 Scribe égyptien, 19.
 Sécessionniste (école), 142.
 Segantini (G.), 313, 324.
 Sélinonte, 49.
 Sellaio (Jacopo del), 161.
 Semper (G.), 141.
 Sens, 117.
 Serow (V.), 321.
 Servandoni (J.-N.), 137.
 Sesto (Cesare da), 181, 183.
 Settignano (Desiderio da), 155, 153.
 Séville (école de), 245.
 Sforza (statue de), 178.
Sfumato, 74, 141.
 Sibérie, 28.
 Sidon (sarcophages de), 71.
 Siéne (école siénoise), 141 sq., 144.
 Signorelli (Luca), 152, 153, 155, 156.
 Silène de Praxitèle, 57.
 Sirpourella (Tello), 22.
 Sisley (A.), 308, 323.
 Sluter (Claux), 207, 208.
 Sodoma (Bazzi, dit *il*), 181, 182, 183.
 Solario (Andrea), 179, 183.
 Sophie. Voir *Sainte-Sophie*.
 Souabe (école de), 228.
 Soufflot (G.), 137.
 Sourire dans l'art, 39, 40, 122.
 Sphinx, 18, 21.
 Spire, 111.
 Squarcione (Fr.), 164.
 Stalactites, 101.
Stanze du Vatican, 101.
 Steen (Jan), 259.
 Steinlen (H.), 310.
 Stèle des Vautours, 23; stèles funéraires attiques, 63 sq.
 Stevens (A.), 323.
 Stonehenge, près de Salisbury, 13.
 Stoss (Veit), 225, 227.
 Strasbourg, 110, 113, 125.
 Strongylon, 65.
 Strozzi (palais), 128.
 Style *moderne*, 142, 129, 324.
 Suède (âge du bronze), 13.
 Suse, 27.
 Symétrie, 2, 43.
 Syracuse (monnaies de), 81.
 SYRIE, 34, 91, 103, 110, 111.
 Talenti (Fr.), 128.
 Tanagra, 79.
 Tapis, tapisseries, 99, 103, 162, 207, 223.
 Tassaert (N.), 323.
 Tatouages, 2, 4, 15.
 Tatti (J.), 130.
 Taureau ailé assyrien, 24; de Vaphio, 72.
 Tegeæ, 50.
 Tello, 22.
 Temple chaldéen, 26; égyptien, 17; grec, 42 sq., 48 sq.
 Téniers (D.), 264, 265.
 Ter Borch (G.), dit Terbourg, 253, 258, 259.
 Terres cuites grecques, 78, 79.

- Thanatos, 77.
 Thaulow (Fr.), 321.
 Theodora, 96.
 Théséion, 55.
 Thotwalsen (B.), 282, 290, 320.
 Tiepolo (G.-B.), 175.
 Timothée, 91.
 Tintoret (Robusti), dit *il Tintoretto*, 173.
 Tirynthe, 31.
 Titien (Vecellio), dit *il Tiziano*, 169, 170, 172.
 Titus (arc de), 86.
 Toëque (L.), 287, 291.
 Tombeau lydien (sarcophage dit), 84.
 Tombes égyptiennes, 18; étrusques, 84; gothiques, 123, 124; de la Renaissance, 179, 191, 211; de Jules II et des Médicis par Michel-Ange, 202; des ducs de Bourgogne et de Philippe Pot, 209, 210.
 Tommaso de Modène, 224.
 Tour de Babel, 26.
 Tour Eiffel, 140.
 Tour (M. Quentin de la), 281, 287, 291.
 Trajane (colonne), 90.
 Tranchets, 9.
 Transept, 110.
 Trésor des Cnidiens, 39, 40.
 Triglyphes, 49.
 Trinqueau (Pierre), 133.
 Trilithes de Stonehenge, 11.
 Triomphales (de). Voir *Arcs*.
 Troie, 15, 30.
 Troubetskoï (prince Paul), 321.
 Troyon (Constant), 304.
 Tudor (style), 137.
 Tuileries, 134.
 Tumulus, 11.
 Turner (William), 271, 291, 308, 313, 324.
 Uccello (Paolo), 150.
 Uhde (Fritz von), 313, 324.
 Urbini, 128.
 Vaenius (Otto), 260.
 Valeurs tactiles, 158, 294.
 Van Loo (J.-B. et C.), 280.
 Vaphio, 32.
 Vases d'argent, 73, 74.
 Vases peints égyptiens, 15; grecs, 75 sq.; mycéniens, 31.
 Vateau. Voir *Loges, Stance*.
 Velasquez (Diego da Silva), 242 sq.
 Vendramin (palais), 129.
 Venise, 102, 125, 129, 130, 131, 132; peinture à Venise, 103 sq.
 Vénus. Voir *Aphrodite*.
 Verestchaguine (W.), 321.
 Vermeer de Delft (Jan van der Meer ou), 256, 258.
 Vernet (Horace), 287, 301, 323.
 Vernet (Joseph), 290.
 Vérone, 175, 186.
 Véronèse (P. Caliari), dit Paolo Veronese, 174.
 Verrerie, 23, 83, 103, 223.
 Verrocchio (Andrea del), 147, 153, 155.
 Versailles, 187, 188, 191, 291.
 Vicence, 130, 175.
 Victoire de Samothrace, 63. Voir *Nike*.
 Vien (L.), 280, 235, 291.
 Vienne, 140, 142, 143.
 Vierge dans l'art gothique, 122, 124; de Léonard, 182; de Raphaël, 109, 167.
 Vigée Le Brun (E.-L.), 231, 287, 291.
 Vincent le Beauvais, 121.
 Vinci. Voir *Léonard*.
 Viollet le Duc (Eug.), 130, 142.
 Vischer (P.), 225, 228.
 Visconti (Louis), 136.
 Viti (Timoteo), 184, 189.
 Vitraux, 125.
 Vivarini (Alvise), 163.
 Volterre (Daniel de), 204.
 Vouet (Simon), 267.
 Voutes assyriennes, 26; romaines, 88; byzantines, 98; romanes, 108.
 Vulci, 84.
 Wagner (O.), 142.
 Warin (J. et F.), 318.
 Watteau (Antoine), 277, 282, 291.
 Watts (G.), 310, 324.
 Wauters (Emile), 312.
 Westminster, 114, 136.
 Weyden (Rogier van der), 179, 219, 217, 213.
 Whistler (J.), 311, 315, 323, 324.
 Whitehall, 137, 138.
 Wilhelm (maitre), 224.
 Winckelmann (J.-J.), 284.
 Wohlgemuth (M.), 220.
 Worms, 111.
 Wouwerman (Philips), 254.
 Wren (Christopher), 138.
Χοάνον, 31.
 Zampieri. Voir *Dominiquin*.
 Zarcillo, 249.
 Zeitblom (Barthol.), 228.
 Zeus de Phidias, 52; temple de Zeus à Olympie, 42.
 Zeuxis, 58.
 Zuloaga (L.), 243, 249.
 Zurbaran (Francesco), 242, 245.
 Zwinger, à Dresde, 149, 141.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
I. LES ORIGINES DE L'ART	1-6
II. L'ART AUX ÉPOQUES DE LA PIERRE POLIE ET DU BRONZE	6-46
III. ÉGYPTÉ, CHALDÉE, PERSÉ	17-29
IV. THÈBE, LA CRÉTÉ ET MYCÈNES	26-36
V. L'ART GREC AVANT PHIDIAS	37-49
VI. PHIDIAS ET LE PARTHÉNON	47-55
VII. PRAXITÈLE, SCOPAS, LYSIPPE	56-65
VIII. L'ART GREC APRÈS ALEXANDRE	66-72
IX. LES ARTS MINÉRES EN GRECE	73-81
X. L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN	84-93
XI. L'ART CHRÉTIEN EN OCCIDENT ET EN ORIENT	94-104
XII. L'ARCHITECTURE ROMANE ET L'ARCHITECTURE GOTHIQUE	105-116
XIII. LA SCULPTURE ROMANE ET LA SCULPTURE GOTHIQUE	117-125
XIV. L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES	126-143
XV. RENAISSANCE SIÉNOISE ET FLORENTINE	144-162
XVI. LA PEINTURE VÉNITIENNE	163-176
XVII. LÉONARD DE VINCI ET RAPHAËL	177-194
XVIII. MICHEL-ANGE ET CORRÈGE	195-206
XIX. RENAISSANCE FLAMANDE ET FRANÇAISE	207-223
XX. RENAISSANCE ALLEMANDE	224-235
XXI. LA DÉCADENCE ITALIENNE ET L'ÉCOLE ESPAGNOLE	236-249
XXII. L'ART EN HOLLANDE ET EN FLANDRE AU XVII ^e SIÈCLE	250-265
XXIII. L'ART DU XVII ^e SIÈCLE EN FRANCE	266-276
XXIV. L'ART FRANÇAIS AU XVIII ^e SIÈCLE ET L'ÉCOLE ANGLAISE	277-291
XXV. L'ART AU XIX ^e SIÈCLE	292-324





